



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Kontae, Barbara:

Lebendige Kunst

Psychologische Ansätze zur Van Gogh-Deutung

Magisterarbeit, Wintersemester 2010

Gutachter: Kohle, Hubertus ; Shalem, Avinoam

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.11790>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Lebendige Kunst

Psychologische Ansätze zur
Van Gogh - Deutung

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Korreferent: Prof. Dr. Avinoam Shalem

Vorgelegt von:

Barbara Kontae

Angerweidestraße 19a

82319 Starnberg

München, 29. März 2010

VORWORT

Entgegen ihrem sehr allgemein gehaltenen Titel setzt sich diese Arbeit nicht mit mehreren psychologischen Ansätzen zur Van Gogh – Deutung auseinander, sondern lediglich mit einem einfühlungspsychologischen Deutungsansatz. Das Werk Vincent van Goghs soll im Folgenden unter dem Blickwinkel der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgekommenen Einfühlungsästhetik untersucht werden. Zu diesem Zweck ist die Arbeit in zwei große thematische Blöcke unterteilt. Nach einer Einführung in die wissenschaftliche Disziplin der Einfühlungsästhetik wird sich der erste Teil mit dem Paradigma der Einfühlung im Werk Vincent van Goghs auseinandersetzen, während im zweiten Teil mögliche Berührungspunkte van Goghs mit einfühlungsästhetischen Theorien beleuchtet werden.

Die deutsche Übersetzung der an vielen Stellen zitierten Briefe van Goghs beruht auf einer digitalen Version der 1965 bis 1968 im Henschel-Verlag erschienenen sechsbändigen Buchausgabe „Vincent van Gogh: Sämtliche Briefe“ in der Übersetzung von Fritz Erpel und Eva Schumann. Zitate aus den van Gogh – Briefen und aus der Sekundärliteratur wurden durchweg in die neue Rechtschreibung übertragen, im Falle der deutschsprachigen Quellentexte wurde die altertümliche Schreibweise beibehalten. Die Zitate sind durch Kursiv-Druck kenntlich gemacht, wobei kürzere Zitate in den Text einfließen und längere davon abgehoben sind.

Aufgrund der großen Anzahl an französischsprachigen Zitaten habe ich mich dazu entschlossen, auf eine Übersetzungen der französischen Texte Charles Blancs, Émile Zolas und Hippolyte Taines ins Deutsche zu verzichten, da die Anzahl und Länge der Fußnoten zum einen auf ein unerträgliches Maß erhöht hätte und es zum anderen den zeitlich Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, zufriedenstellende Übersetzungen der in weiten Teilen noch nicht ins Deutsche übersetzten Texten anzufertigen. So bleiben zudem der besonderer Stil und die Eigenart der Texte erhalten, was insbesondere für die Erläuterungen zu Zolas literarischem Werk von großer Bedeutung ist.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	5
II.	EINFÜHRUNG IN DIE EINFÜHLUNGSÄSTHETIK	
1.	Einfühlungsästhetische Grundlagen bei Friedrich Theodor Vischer	9
2.	Die Einfühlungsästhetik Robert Vischers	12
III.	ZUM PARADIGMA DER EINFÜHLUNG IM WERK VINCENT VAN GOGHS	
1.	Zur Naturauffassung Vincent van Goghs	17
2.	Van Goghs Sonnenblumen	25
3.	Van Goghs Ölbäume	33
IV.	BERÜHRUNGSPUNKTE VAN GOGHS MIT EINFÜHLUNGS-ÄSTHETISCHEN THEORIEN	
1.	Charles Blanc	40
1.1.	L’homme ajoutant son âme à la nature	40
1.2.	Die Farbe als Sprache des Gefühls	46
1.3.	Farbenmusik	54
1.4.	Der Pinselstrich als Spiegel der Künstlerseele	61
1.5.	Ein Zustand reiner Versunkenheit	64
2.	Émile Zola	67
2.1.	Un coin de la création vu à travers un tempérament	67
2.2.	Zolas Roman <i>La Faute de l’Abbé Mouret</i> als Paradebeispiel der Natureinfühlung in der Literatur	77

V.	RÉSUMÉ UNDF AUSBLICK	86
VI.	LITERATURVERZEICHNIS	
1.	Quellen	91
2.	Sekundärliteratur	92
VII.	BILDTEIL	
1.	Abbildungen	95
2.	Abbildungsnachweis	106

I. EINLEITUNG

Das Konzept der Einfühlung entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum im Kontext einer Überschneidung zwischen der philosophischen Ästhetik und der damals gerade in der Entstehung begriffenen Psychologie. Um 1900 war das Paradigma der Einfühlung ein fächerübergreifendes Thema in der deutschen Universitätslandschaft, dem sich zahlreiche deutschsprachige Theoretiker aus den Disziplinen der Ästhetik, Psychologie und vor allem auch der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft widmeten. Ein Grund, der für den großen Erfolg der Einfühlungstheorien in der Kunstgeschichte verantwortlich war, ist die Anwendbarkeit dieses Konzepts sowohl in produktions- als auch rezeptionsästhetischer Hinsicht: So kann die Einfühlung des Künstlers in das Objekt genauso einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden, wie die Einfühlung des Betrachters in das Werk. Am Beispiel Vincent van Goghs und seines Werkes können diese beiden Pole beleuchtet werden.

In der Kunstgeschichte stößt das Konzept der Einfühlung als Deutungsmuster der Kunst bereits Anfang des 20. Jahrhunderts an seine Grenzen und verschwindet im Wesentlichen bis in die jüngste Zeit aus dem wissenschaftlichen Diskurs. Die Einfühlungsästhetik scheiterte an ihrem Grunddilemma der Subjektivität und mangelnden wissenschaftlich-empirischen Nachprüfbarkeit sowie der stark ideologisch und völkerpsychologisch ausgerichteten Inbesitznahme durch die Nationalsozialisten. Erst in den letzten Jahren sind wieder einige Forschungsarbeiten zu dem Thema aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen erschienen, was sicherlich auf das gesteigerte Interesse der Forschung an der Rezeptionsästhetik einerseits und die mittlerweile große zeitliche Entfernung und die deutliche ideologische Abgrenzung vom Missbrauch des Einfühlungskonzepts während des Zeit des Nationalsozialismus zurückgeführt werden kann.¹

¹ Zur Einführung in die Einfühlungsästhetik siehe Robin Curtis: Einführung in die Einfühlung, in: Robin Curtis/ Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 11-29; Frank Büttner: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung in: Drude, Ch./ Kohle, H. (Hg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 – 1980, München/ Berlin 2003 (Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte 2), S. 82-93; Josef Imorde: „Einfühlung“ in der Kunst-

Vor allem für die Kunstproduktion, Kunstrezeption und die zeitgleich entstehende Kunsttheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint das Paradigma der Einfühlung aber ein essentielles Deutungsmuster zu sein. Zwar wurden die Einfühlungsästhetik im deutschsprachigen Raum entwickelt, *Projektion* und *Einfühlung* scheinen zu ihrer Entstehungszeit jedoch Paradigmen gewesen zu sein, die einem allgemein-europäischen Zeitgeist entsprachen, wie am Beispiel Vincent van Goghs und seines geistesgeschichtlichen Umfelds gezeigt werden soll. Van Gogh hat die Schriften der deutschen Einfühlungsästhetiker mit hoher Gewissheit nicht gekannt, und doch lassen sich in seinem Werk und seinen Briefen zahlreiche Momente ausmachen die eine deutlich einfühlungsästhetische Färbung aufweisen.

Im Folgenden soll nun der weiten Verbreitung der Denkfigur der – in erster Linie anthropomorphisierenden - Projektion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachgespürt werden und anhand des Werkes von Vincent van Gogh dargelegt werden, wie fest das Paradigma der Einfühlung auch heute noch in der Rezeption seines Werks verankert ist. Es wird allerdings kein weit gespannter Überblick angestrebt, sondern die möglichst tiefgreifende Untersuchung kleinerer Teilbereiche. Der zeitliche Rahmen wird im Wesentlichen durch die Lebensdaten Vincent van Goghs (1853-1890) begrenzt, einzig in der Untersuchung der Rezeption seines Œuvres wird der Bogen in die Gegenwart gespannt. Die besondere Eignung Vincent van Goghs für eine einfühlungsästhetische Deutung liegt in mehreren Punkten begründet: Zum einen scheint sein Werk den Betrachter konstant und durch die Zeit hindurch in hohem Maße zur Projektion anzuregen, wofür die Einfühlungsästhetik einen plausiblen Erklärungsansatz liefern kann; des weiteren hat van Gogh der Nachwelt durch seine umfassende Korrespondenz ein außerordentlich umfangreiches und differenziertes autobiographisches Zeugnis hinterlassen, das neben seinen Werken einen zweiten – und teils offenbar belastbareren – Zugang zur Einfühlung des Künstlers in sein Sujet ermöglicht und die Sicht des Rezipienten auf van Goghs Werk deutlich beeinflusst. Zudem sind van Goghs Briefe ein Dokument für die tiefgreifenden kunsttheoretischen Reflexionen van Goghs, der einen sehr individuellen und kreativen Umgang mit der von ihm rezipierten Literatur pflegte. So eignete er sich nie die Sichtweise eines von ihm geschätz-

ten Autors vollständig an, sondern griff stets nur die Teile aus dessen Schriften heraus, die er sich für seine eigene Theorienbildung gewinnbringend zu rechtbiegen konnte und die er im Laufe der Zeit dann durchaus des öfteren wieder modifizierte oder verwarf.²

Was die deutsche Einfühlungsästhetik betrifft, werden zwei ihrer Protagonisten herausgegriffen, die als die Gründerväter dieser Disziplin gelten: Friedrich Theodor Vischer und sein Sohn Robert Vischer, an deren Beispiel sowohl der Entstehungskontext der Einfühlungsästhetik unter Friedrich Theodor Vischer, als auch ihre charakteristische psycho-physiologische Weiterentwicklung unter Robert Vischer dargelegt werden können. Der eng gesteckte Rahmen dieser Arbeit verbietet eine ausführliche Behandlung weiterer wichtiger Vertreter der Einfühlungsästhetik, auch wenn sich an zahlreichen Stellen dieser Arbeit interessante Bezüge zu Aspekten der Einfühlungsästhetik auftun, die sich etwa bei Heinrich Wölfflin, Hermann Lotze, Theodor Lipps und Wilhelm Worringer – um nur die wichtigsten unter ihnen zu nennen – finden und auf die hier aus oben genanntem Grund nicht näher eingegangen werden kann. Hier kann man es wie Wilhelm Perpeet halten – einem der wenigen zeitgenössischen Autoren, der sich seit den sechziger Jahren mit dem Paradigma der Einfühlung beschäftigt – der eine genauere Unterscheidung der einzelnen Vertreter der Einfühlungsästhetik ohnehin nicht als sonderlich lohnenswert erachtet und es vorzieht, die Quintessenz der Gesamtheit aller einfühlungsästhetischen Deutungsansätze hervorzuheben, die das Schöne an sich als Bewusstseinserscheinung, als einen psychischen Akt also, auffasst und ästhetischen Genuss somit an die subjektive Sinneswahrnehmung koppelt:

Auf die Unterschiede der einzelnen Vertreter der Einfühlungsästhetik näher einzugehen lohnt nicht. Es handelt sich nur um Nuancen. Wichtiger ist die lehrsatzmäßige Konvergenz im Prinzipiellen – eben jene, die es erlaubt, von d e r Einfühlungsästhetik zu sprechen: Sie hat eine zweifache Selbstverständlichkeit zu ihrer Voraussetzung: eine methodologische und eine sachsystematische. Die eine zeigt sich in der psychologisierenden Tendenz, dass die Ästhetik als Wissenschaft vom Schönen sich als eine psychologische Disziplin zu formieren habe. Darüber gab es keinen Streit. Die Frage nach der Wahrheit des Schönen in Natur und Kunst wird daher als Frage nach der spezifisch ästhetisch-genießenden Erlebnisbeschaffenheit des Betrachters gestellt. Daraus folgt, dass die Einfühlungsästhetik

² Siehe hierzu Wouter van der Veen: Van Gogh: A Literary Mind, Amsterdam/ Zwolle 2009. (Van Gogh Studies 2)

das Schöne ausschließlich auf dem „Boden des Bewusstseins“ sucht. Ist Schönes überhaupt „da“, dann nur als ein im und vom Bewusstsein umschlossener Bewusstseinsinhalt und nicht als ein dem Bewusstsein von außen her Gegebenes. Das heißt: Schönes ist seiner fundamentalen Seinsart nach eine Bewusstseinserscheinung.³

Mit Charles Blanc und Émile Zola werden im zweiten Teil der Arbeit zwei der bedeutendsten französischen Kunsttheoretiker ihrer Zeit herausgegriffen, die van Gogh kannte und schätzte und deren Schriften an vielen Stellen eine deutliche Nähe zu einfühlungsästhetischen Theorien aufweisen. Dies ist vor allem deshalb von so großer Bedeutung für das hier zu behandelnde Thema, da die Positionen Blancs und Zolas im ästhetischen Diskurs auf „diametral unterschiedlichen Standpunkten“⁴ im Spannungsfeld zwischen idealistischer und naturalistischer Kunstauffassung anzusiedeln sind. Es zeigt sich daher, dass es nicht der Kunstgeschmack des Einzelnen sein kann, der ausschlaggebend ist für die Neigung zur Projektion. Vielmehr wird sich im Verlauf dieser Arbeit immer deutlicher eine allgemeine, dem Zeitgeist entsprechende Kunstauffassung heraus kristallisieren, der die Einfühlung als geeignetes Mittel zur Produktion und Rezeption der Kunst gilt. Für die gesamte Arbeit gilt allerdings, dass sich nur selten eine direkte Entwicklungslinie aufzeigen lässt; vielmehr entsteht diese durch ein eng verzahntes Geflecht von Querverweisen, Berührungspunkten und Parallelen zwischen den behandelten Personen und ihren Ansichten über die Kunst. Des Weiteren wird deutlich, dass die Paradigmen der Einfühlung und Projektion für die Rezeption des van Gogh'schen Œuvres offenbar ein die Zeiten überdauerndes und auch heute noch gültiges Deutungsmuster darstellen, das deshalb durchaus auch heute noch eine Daseinsberechtigung in den rezeptionsästhetischen Ansätzen der Kunstgeschichte haben sollte, sofern die dem Konzept der Einfühlungsästhetik innewohnende und unvermeidbare Subjektivität in der Analyse reflektiert wird.

³ Perpeet: Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik, in: Ders.: Vom Schönen und von der Kunst. Ausgewählte Studien, Bonn 1997 (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Beiheft 4), S. 85-111, hier S. 89 f.

⁴ Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München/ Berlin 2007. (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 135), S. 22.

II. EINFÜHRUNG IN DIE EINFÜHLUNGSÄSTHETIK

1. Einfühlungsästhetische Grundlagen bei Friedrich Theodor Vischer

Das Konzept der Einfühlung ist keineswegs neu, als es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang in den kunstästhetischen Diskurs findet. Bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts liegt Robin Curtis zufolge die Vorstellung in der Luft, dass ein *empathisches Mitschwingen*⁵ ein wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Erfahrung sein könnte. Einer der frühesten schriftlich fixierten Belege für den Akt des *Sich-Einfühlens* findet sich bei Novalis im Fragment *Die Lehrlinge zu Sais*, das 1789-1799 verfasst und 1802 posthum veröffentlicht wird. Daraus geht hervor, dass die Einfühlung für Novalis der Schlüssel dazu ist, dem Geist und der Seele der Natur so nah wie möglich zu kommen.⁶ Für einen Teil der späteren Einfühlungsästhetiker wird der Ursprung des Einfühlungs-Konzepts in dem *romantisch-intimen Vertraulichkeitsverhältnis zwischen Mensch und Natur*⁷ von großer Bedeutung bleiben. Keine Rolle spielt die romantische Konzeption der Einfühlung hingegen für den Journalisten, Philosophen und Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1889), der zusammen mit seinem Sohn Robert Vischer als Gründervater der Einfühlungsästhetik gilt. Durch seine positivistische und naturwissenschaftliche Anschauung strebt der stark von Hegel beeinflusste Friedrich Theodor Vischer eine deutliche Abgrenzung von der romantischen Haltung an. Für ihn ist die Einfühlung eine Grundkategorie, um die Beziehung des Menschen und seines Seelenlebens zur Außenwelt zu beschreiben.

Wie Wilhelm Perpeet ausführt, entwickelt Friedrich Theodor Vischer sein Konzept der Einfühlung im Kontext der Naturästhetik: Ihm geht es darum, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob es außer Kunstschönen auch ein Naturschönes, ein ohne menschliches Zutun und von Natur aus schön Seiendes gibt,

⁵ Curtis, in: Curtis/ Koch 2009, S. 18.

⁶ Das Novalis die Natur beseelt erscheint, zeigt sich etwa an dieser Stelle in *Die Lehrlinge zu Sais*: *Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte*. Zitiert nach Wilhelm Perpeet, in: Ders. 1997, S. 96.

⁷ Ebd., S. 95.

und wie dieses – sofern es vorhanden wäre – zu begründen sei.⁸ Er sieht die Natur als nicht beseelt an, die ästhetische Wirkung von Erscheinungen der Natur beruht ihm zufolge einzig auf einer Vermenschlichung des Gegenstandes durch das unbewusste Unterlegen von Seelenstimmungen:

*In der Lehre vom Naturschönen erkläre ich die ästhetische Wirkung aller unorganischen Erscheinungen, namentlich des Lichts, der Farbe, auch des ersten Organischen, der Pflanze, also des ganzen Landschaftsgebiets aus einem ahnenden Leihen, einem unbewussten Unterlegen von Seelenstimmungen [...].*⁹

Was Friedrich Theodor Vischer hier mit Formulierungen wie *ahnendem Leihen*, *unbewusstem Unterlegen* und *Symbolisieren*¹⁰ beschreibt, ist nichts anderes als der von seinem Sohn sieben Jahre später als *Einfühlung* bezeichnete psychische Akt.¹¹ Schönheit und ästhetischer Genuss könne nur in dem Akt der Projektion des eigenen inneren Erlebens in die Außenwelt und das Aufladen von äußeren sinnlichen Erscheinungen mit seelischem Gehalt entstehen, wie er zu Beginn der *Kritik meiner Ästhetik* ausführt:

*Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun – so wollen wir es unbestimmt noch nennen – des anschauenden Subjects schon auf ihrem ersten Schritte vernichten; er kann nicht während der Untersuchung des allgemeinen Wesens des Schönen stehen bleiben, um nach derselben noch zu einer Durchforschung der Welt benützt werden, die es künstlich verschweigt, dass sie mit den Augen der Phantasie und der verschiedenen Künste blickt und urteilt. Die Wissenschaft ist kein Roman, der ein Geheimnis zurückbehalten darf, um zu spannen und zu unterhalten. Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjects, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subject ist, so ist es ein Akt.*¹²

Die zentrale Bedeutung dieses Punktes für Friedrich Theodor Vischers Ästhetik wird durch die häufige Erwähnung in seiner *Kritik meiner Ästhetik* deutlich, in der er auf die von außen herangetragene Kritik an seiner *Ästhetik* ant-

⁸ Siehe Perpeet, in: Ders. 1997, S. 94 ff. und Curtis, in: Curtis/ Koch 2009, S. 19 f.

⁹ F.Th. Vischer: *Kritik meiner Ästhetik* (1866), in.: Ders.: *Kritische Gänge*. Hg. von Robert Vischer, 2. Aufl., 6 Bd, hier Bd. 4, München 1922, S. 222-419, hier S. 318.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Siehe Robert Vischer: *Über das optische Formproblem. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Diss., Leipzig 1873.

¹² F.Th. Vischer, in.: Ders. 1922, S. 224.

wortet und Teile davon revidiert, neu formuliert und gewichtet, die ihm mittlerweile als unzureichend erscheinen. Immer wieder beharrt Vischer hier auf die für das ästhetische Empfinden ebenso unumgängliche wie unwillkürliche geistige Aktivität des Betrachters:

*Das Schöne ist nicht ein Ding, sondern ein Akt, die wohlgefälligen Verhältnisse stecken nicht in einem mystischen Behälter irgendwo im raumlosen Raum, dessen übersinnlichen Deckel sie manchmal öffnen, um sich – teilweise – entdecken zu lassen, ein Tätiges ist die Natur, die in heller Gegenwart sie als Ausdruck des Wesens ihrer Werke schafft, ein Tätiges der Geist, der sie zu ungetrübter Harmonie umschafft, und man soll das Wesen des Schönen untersuchen und doch dieses bewegte Schaffen weglassen können?*¹³

Landschaftliche Schönheit erfahre der Mensch durch ein *tiefes, dunkles, sicheres, inniges, doch freies Zusammenfühlen, Ineinsfühlen von Bild und Inhalt*.¹⁴ Die Grundlage dafür, dass der Betrachter im Unbeseelten ein Spiegelbild seiner Seelenstimmung wahrzunehmen glaubt, bildet Friedrich Theodor Vischer zufolge sein Vergleichen mit den äußeren Erscheinungen der Natur:

*Das physikalisch Helle vergleicht sich mit dem geistig Hellen, das Trübe, Düstere mit dem gemütlich Trüben und Düsternen usw. [...]; das Vergleichen geht aber so unbewusst und unwillkürlich vor sich, dass wir, weit entfernt, an ein bloßes „Gleichwie“ zu denken, geradezu die Seelenstimmung als Prädikat dem seelenlosen Gegenstände beilegen, denn wir sagen ja: diese Gegend, Luft, dieser Farbton des Ganzen i s t heiter, i s t melancholisch usw.*¹⁵

Friedrich Theodor Vischer geht davon aus, dass der Beseelung des Gegenstandes eine Nervenschwingung vorausgeht, die durch das betrachtete Naturphänomen und die davon ausgehenden Licht- und Farbschwingungen ausgelöst wird. Da die dabei ablaufenden Vorgänge jedoch noch wenig bekannt sind, regt er deren kombinierte psychologischer und physiologischer Erforschung an:

Es liegt hier noch ein Geheimnis, das die Psychologie im Bunde mit der Physiologie aufzuklären hätte, wenn jener Punkt, wo Seele und Nervenzentrum e i n e s sind, uns nicht in ein undruchdringliches Dunkel gehüllt

¹³ F. Th. Vischer, in: Ders. 1922, S. 383.

¹⁴ Ebd., S. 320.

¹⁵ Ebd., S. 319 f.

wäre. Wir werden annehmen dürfen, daß jeder geistige Akt in bestimmten Schwingungen und – wer weiß welchen? – Modificationen des Nervs sich in der Art vollzieht und zugleich reflektiert, dass diese sein Bild darstellen, daß also ein symbolisches Abbilden schon im verborgenen Inneren des Organismus stattfindet; die äußeren Erscheinungen, welche so eigentümlich auf uns wirken, daß wir ihnen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen, müssen sich zu diesem innern Abbilde verhalten wie eine objektive Darstellung und Auseinanderlegung; der vorausgesetzten Neigung des Nervs zu den betreffenden Schwingungen kommt das entsprechende Naturphänomen entgegen, weckt sie zur Aktion, stärkt und bestätigt sie und hiemit die in ihr sich spiegelnde Seelenbewegung. So wird es sich verhalten mit den Schwingungen des Lichts und ihrem Produkte, der Farbe, so mit den Luftwellen, worauf der Ton ruht.¹⁶

Wie Jutta Müller-Tamm ausführt, besteht die Besonderheit von Vischer Annahmen vor allem in der Rückführung des symbolisierenden Aktes - des Hineinlegens von Bedeutung also - auf die organische Grundlage einer psychophysischen Tätigkeit, bei der nicht der Geist, sondern die Nerven das symbolische Abbild des betrachteten Gegenstandes im Körperinneren produzieren. Vischers Theorie der *Nervensymbolik* beruht Jutta Müller-Tamm zufolge implizit auf der Annahme eines psychophysischen Parallelismus, demzufolge jedem Vorgang auf psychischer Seite eine bestimmte Tätigkeit oder Bewegung der Nerven entspricht.¹⁷

Gerade in diesem Punkt wird Robert Vischer, der stark von der Ästhetik seines Vaters beeinflusst ist, die Einfühlungsästhetik weiterentwickeln.

2. Die Einfühlungsästhetik Robert Vischers

Bei Robert Vischer (1847 – 1933) taucht der Begriff der Einfühlung in seiner 1873 vorgelegten Dissertation *Über das optische Formproblem* zum ersten Mal im wissenschaftlichen Diskurs auf.¹⁸ Der Kunsthistoriker und Ästhetiker

¹⁶ F. Th. Vischer, in: Ders. 1922, S. 320.

¹⁷ Jutta Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005. (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, Band 124), S. 224.

¹⁸ Siehe R. Vischer 1873. Auch Robert Vischer wollte seine Theorienbildung deutlich von einer romantischen Haltung abgegrenzt wissen. Es ist bezeichnend, dass er noch im Jahr 1892, als die Einfühlung bereits ein interdisziplinär anerkanntes Konzept war, auf Wichtigkeit dieser Unterscheidung verwies. Siehe hierzu Robert Vischer: Über ästhetische Naturbetrachtung, Leipzig ca. 1892, S. 206 f.: *Was ist es, das uns hier [in der Natur] so eigen seelenvoll zu unseren Herzen*

Robert Vischer sucht nach einem objektiven Deutungsmuster für die Produktion und Rezeption der Kunst, das er im Paradigma der Einfühlung gefunden zu haben glaubt. Wie sein Vater betrachtet auch Robert Vischer die Einfühlung als eine grundsätzliche geistige Fähigkeit des Menschen, mittels derer er sein Seelenleben zur Außenwelt in Verbindung setzt. Um diesen Automatismus zu erhellen, zitiert Robert Vischer den Ästhetiker Karl Reinhold Köstlin, der sich ebenfalls einer einfühlungspsychologischen Richtung in der Ästhetik verschrieben hatte:

*Wie der menschliche Geist lebendig genug ist, um durch Ähnliches an Ähnliches erinnert zu werden, so ist er auch stark genug mit sich selber beschäftigt, auf sich selber gerichtet, sein selber sich bewusst, um namentlich Ähnlichkeiten äußerer Dinge mit seinen eigenen Zuständen, Erlebnissen, Empfindungen, Stimmungen, Affekten, Leidenschaften überall wahrzunehmen, in Allem sich ein Gegenbild von sich, ein Symbol des Menschlichen wiederzufinden.*¹⁹

Über Köstlins weitgehend spekulative Beschreibung dieses geistigen Aktes hinaus erklärt es Vischer zu seinem Hauptbestreben, die geistige Erregung, die den Menschen angesichts des betrachteten Objekts ergreift, immer genau an und mit der leiblichen Erregung zu erklären.²⁰ Er bemüht sich folglich um eine psycho-physiologische Fundierung seiner Einfühlungstheorien, wie es bereits seinem Vater vorschwebte. Robert Vischer zeigt sich allerdings in weit stärkerem Maße von den gerade im Entstehen begriffenen Wissenschaften der Psychologie und Physiologie und der empirischen Erforschung der Zusammenhänge zwischen menschlicher Psyche und Physis beeinflusst, wovon er sich eine Erhellung der genauen Funktionsweise des Aktes der Einfühlung verspricht. Von zentraler Bedeutung sind für Vischer die Untersuchungen Wil-

spricht? Die Ursache dieser Wirkung kann nicht nur in uns, sie muß auch in der *N a t u r* liegen. Aber gewiß ist auch, dass die Natur so, wie es uns in ästhetischer Stimmung scheint, nicht seelenvoll, dass sie so nicht mit uns verwandt ist. Die Thatsache, daß in ihr etwas wie Geist wirkt, *e r l e b t* der ästhetische Sinn, aber die Art, wie er es erlebt, ist eine Illusion. Der Phantasiemensch identifiziert sich mit der Natur, aber er ist es eben, der das thut. Er wird schauend Natur, aber was sie *o h n e* sein Schauen ist, weiß er nicht. Ebenfalls spricht sich Vischer für die klare Unterscheidung zwischen dem Konzept der Einfühlung und den in der Romantik gepflegten *Ideenassoziationen* aus, siehe Vischer 1892, S. 200. Dies muss wohl als Abgrenzung gegenüber seinen Kollegen auf dem Gebiet der Einfühlungsästhetik verstanden werden, die ihren Ausgangspunkt im romantischen Einfühlungskonzept sahen. Siehe hierzu auch Perpeet 1997, S. 95 ff.

¹⁹ Karl Reinhold von Köstlin: Ästhetik, Leipzig 1869, S. 325. Bereits F.Th. Vischer hatte den Faktor der Ähnlichkeit berücksichtigt und kontatiert, dass der Mensch in jeder ästhetischen Anschauung sich selbst wiederzufinden sucht. Siehe F. Th. Vischer, in: Ders. 1922, S. 293.

²⁰ R. Vischer 1873, Vorwort S. VII.

helm Wundts zur psychologischen Physiologie²¹ und die Traumforschung Karl Scherners²². Vor allem diese zuletzt genannte *gründliche Seelenwissenschaft*²³ weist eine große Nähe zur Einfühlungsästhetik auf, denn wie Robert Vischer auf der Grundlage von Scherners Untersuchungen feststellt, geschieht im Traum ein *unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform*.²⁴ In Form der Einfühlung findet Robert Vischer zufolge genau dieser Akt der leiblichen Selbstversetzung auch im Wachzustand statt, indem die eigene Persönlichkeit auf eine leblose Form projiziert wird.²⁵

*Die einführende Betrachtung ist [...] ein inneres Nachahmen. Dieses unbewusste Nachahmen setzt sich aber aus Bewegungen zusammen. Wenn uns in einer Landschaft etwas anmutet wie Sinnen, Gemüthsstimmung, Affect, so wird dies wohl daher kommen, daß sie durch ihre Formen, Lichter und Farben unsern inneren Menschen zu sympathischen und reactiven Bewegungen reizt, womit unser wirklicher Leib im realen Leben Zustände und Erregungen der Seele auszudrücken pflegt.*²⁶

Wie Köstlin erklärt auch Robert Vischer die Ähnlichkeit, die auf der Harmonie zwischen Subjekt und Objekt basiere, zum Maßstab für den Charakter der Empfindungen des Betrachters angesichts eines Objekts. Die der *subjektiven Harmonie entsprechenden harmonische Form und Formenwirkung*²⁷ des Objekts beruhe abgesehen von ihrer Helligkeit und Farbe in erster Linie auf dessen Ähnlichkeit mit dem Bau des menschlichen Auges:

Die horizontale Linie ist befriedigend, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat; sie streift aber ohne einen anderen Formgegensatz an den Eindruck der Indifferenz. Die vertikale Linie dagegen kann bei isolirter Wahrnehmung störend wirken, weil sie dem Bau des aufnehmenden Au-

²¹ Mehrfach verweist Vischer in oben genannter Dissertation auf Wilhelm Wundts Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele. Siehe Wilhelm Wundt: Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele. 2 Bände, Leipzig 1863.

²² Karl Scherner: Das Leben des Traums, Berlin 1861. (Entdeckungen auf dem Gebiete der Seele, Bd. 1)

²³ Scherner 1861, Vorwort S. X.

²⁴ R. Vischer 1873, S. Vorwort S. VII.

²⁵ Ebd., S. 20: *Wir haben also das wunderbare Vermögen, unsere eigene Form einer objektiven Form zu unterscheiden und einzuverleiben [...]. Was aber ist diese Form Anderes, als die Form eines mit ihr identischen Inhalts? Es ist daher unsere Persönlichkeit welche wir supponiren. Ich traue also der leblosen Form mein individuelles Leben zu, wie ich dasselbe mit Recht einem persönlichen, lebendigen Nichtich zutraue.*

²⁶ R. Vischer 1892, S. 199. Hier bezieht sich Robert Vischer auf die Untersuchungen seines Vaters, siehe Robert Vischers Fußnote an dieser Stelle: *Vergl. F. Th. Vischer: Altes und Neues, Neue Folge. 1880. S. 330.*

²⁷ R. Vischer 1873, S. 6.

genpaares in gewissem Sinne widerspricht, indem sie schon eine complicirtere Funktion desselben nothwendig macht. Jedoch [...] wird diese Aufstörung natürlich stets als ein willkommener Wechsel empfunden. Das Rund, ein Teller, Reif, Ball macht dagegen zunächst entschieden einen wohlthätigen Effekt, weil es dem Rund des Auges homogen ist. Überhaupt haben wir an allen regelmäßigen Formen Gefallen, weil unser Organ und seine Funktionsformen regelmäßig sind. Unregelmäßige Formen genieren uns, nach Wundt's sinnigem Ausdrucke, wie eine „gestörte Erwartung“. Das Auge vermisst nur mit Schmerzen die Gesetze, nach denen es selber gebildet ist und sich bewegt.²⁸

Auch auf die Gesetze der Symmetrie und Proportion lässt sich diese Theorie Robert Vischer zufolge anwenden. So wirke die horizontale Symmetrie in Anbetracht der körperlichen Symmetrie immer besser als die vertikale. Eine totale Regelmäßigkeit sei jedoch nur an Teilen eines Objekts erstrebenwert, da sie auch nur an Teilen des menschlichen Körpers, den Augen, vorkomme.²⁹ Zu diesem *direkten Gesichtseindruck*³⁰, der durch die Form eines Objekts ausgelöst wird, müsse nun laut Vischer noch der indirekte Eindruck der Reflexwirkungen hinzugenommen werden, um einen fruchtbaren Vergleich zwischen Subjekt und Objekt anstellen zu können.³¹ Allerdings konstatiert Vischer hier die große Schwierigkeit, einen verlässlichen Nachweis dafür zu bringen und führt anstatt dessen einige Beispiele, wie etwa das Folgende, für die Verbindung von Gesichtseindrücken und Reflexwirkungen an:

Wir können häufig die merkwürdige Beobachtung an uns machen, dass eine Gesichtserregung in einer ganz anderen Provinz unseres Körpers, in einer ganz anderen Sinnessphäre verspürt wird. [...] Man [spricht] nur deshalb von „schreienden Farben“, weil durch grellen Schimmer in der That widerliche Reize in den Gehörsnerven entstehen.³²

Trotz dieser Unsicherheit und der mangelnden Nachweisbarkeit der psychophysischen Funktionsweisen im menschlichen Körper ergibt sich für Vischer aus dem Kriterium der Ähnlichkeit von Subjekt und Objekt offenbar ein objektiv anwendbares Deutungsinstrument für die bildende Kunst, das direkt auf die Analyse sowohl der Produktion, als auch der Rezeption eines Kunstwerkes übertragen werden könnte. Allerdings trennt Vischer in seiner Abhandlung

²⁸ R. Vischer 1873, S. 8 f.

²⁹ Siehe R. Vischer 1873, S. 9.

³⁰ Ebd., S. 10.

³¹ *Der Gesichtssinn für sich allein reicht ja nicht aus, um die Vergleichung anzustellen, sie wird nur möglich, wenn es sich zugleich um Reize im ganzen Körper handelt.* Ebd.

³² Ebd.

nicht deutlich zwischen den beiden entgegengesetzten Polen der Produktion und Rezeption, gleichwohl seine Konzeption der Einfühlung auf beide abzielen scheint. So erhebt Vischer die Einfühlung des Künstlers zu einem zentralen Element des Kunstschaffens: Er erklärt - wie sich noch zeigen wird - durchaus konform mit dem allgemeinen Zeitgeist - die Darstellung der künstlerischen Projektionsleistung zum Selbstzweck jedes Kunstwerkes. Denn der Künstler könne gar nicht anders, als seine subjektive Disposition in dem von ihm gewählten Motiv wiederzugeben und in seinem Werk, in den dargestellten Formen, seine individuellen Gefühle und Seelenstimmungen zum Ausdruck zu bringen, da er unumstößlich alle äußeren Erscheinungen durch den Filter seines Selbst wahrnimmt. Die Qualität des Kunstwerks muss folglich vor allem an der Originalität der darin ablesbaren Projektionen des Künstlers gemessen werden.³³ Und zugleich kann jeder vermeintliche Rückschluss auf die Projektion des Künstlers natürlich nur durch die Projektion des Betrachters zustande kommen, denn die Emotionen, die der Betrachter vom Künstler im Werk ausgedrückt zu sehen glaubt, sind eben genau seine eigenen im Moment der Betrachtung des Werkes.

Anhand des van Goghschen Œuvres lässt sich dieses grundsätzliche Dilemma der Einfühlungsästhetik exemplarisch vorführen. So wird in der Rezeption des van Goghschen Œuvres durchweg projizierend gedeutet, kaum eine Interpretation seines Werks kommt ohne Rückschlüsse auf das mutmaßliche Seelenleben van Goghs aus. Als Referenzpunkt der meisten Interpretationsansätze gilt das bewegte und durch die rege Korrespondenz des Künstlers außerordentlich gut dokumentierte Leben van Goghs. Dieses autobiographische Vermächtnis van Goghs bietet zugleich – auch wenn man sich davor hüten sollte, diese Briefe als unumstößliche Wahrheit zu lesen - einen Zugang zur Einfühlung des Künstlers, den man sich allein anhand seiner Werke aufgrund der zwangsläufigen Überlappung von mutmaßlicher Künstlerprojektion und der Eigenprojektion des Betrachters wohl nicht verschaffen könnte. Im Folgenden soll nun vor allem das Paradigma der Natureinfühlung bei Vincent van Gogh beleuchtet werden.

³³ Siehe Vischer 1973, S. 38.

III. ZUM PARADIGMA DER EINFÜHLUNG IM WERK VINCENT VAN GOGHS

1. Zur Naturauffassung Vincent van Goghs

Das tiefe Naturempfinden ist eines der Leitmotive im Kunstschaffen Vincent van Goghs (1853-1890) und fußt, wie Chris Stolwijk ausführt, bereits in seiner Kindheit im beschaulichen, ländlich geprägten Brabant. Immer wieder betont van Gogh in seinen Briefen die für ihn so prägende Bedeutung dieser Landschaft, der er sich zeitlebens verbunden fühlt.³⁴ Bereits in jungen Jahren, lange bevor er für sich selbst eine Karriere als Künstler in Betracht zieht, scheint van Gogh zudem einen engen Zusammenhang zwischen der Liebe zur Natur und der Liebe zur Kunst empfunden zu haben. Im Januar 1874, während seiner Anstellung bei Goupil & Sohn in London, schreibt er an seinen Bruder Theo:

*Bleib nur dabei, recht viel spazieren zu gehen und die Natur zu lieben, denn das ist der richtige Weg, die Kunst immer besser zu begreifen. Die Maler begreifen die Natur und lieben sie und lehren uns sehen.*³⁵

Die Kunst eröffnet laut van Gogh also einen anderen Blick auf die Natur und kann somit zu einem gesteigerten Naturverständnis führen, und zugleich führt ein tiefes Naturempfinden auch zu einem Besseren Verstehen der Kunst. Gut acht Jahre später, als van Gogh seine künstlerische Laufbahn bereits eingeschlagen hat und seine Fähigkeiten unter der Anleitung des niederländischen Landschaftsmalers Anton Mauve in Den Haag zu vervollständigen sucht, gibt er dann dem tiefen Naturempfinden Vorzug vor der Vertiefung in das Gemälde eines anderen Künstlers:

³⁴ Siehe hierzu: Chris Stolwijk: Van Goghs Natur, in: Ders. [u.a.] (Hg.): Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden, Amsterdam 2003, S. 25 ff. Aufgrund der in der Literatur bereits hinreichend erforschten Biographie Vincent van Goghs wird hier davon abgesehen, allgemeine Angaben zum Leben des Künstlers zumachen, dessen Eckdaten ohnehin als bekannt vorausgesetzt werden können. Zur eingehenderen Beschäftigung mit der Biographie van Goghs siehe z.B.: Matthias Arnold: Vincent van Gogh. Biographie, München 1993.

³⁵ [13], Januar 1874, London.

Es ist nicht so sehr die Sprache der Maler als die Sprache der Natur, der man lauschen soll. Ich kann jetzt besser verstehen als vor einem guten halben Jahr, weshalb Mauve mal sagte: „Red mir doch nicht von Dupré, rede mir lieber von dem Grabenrand da oder von so was.“ Das klingt wohl arg, und doch ist es vollkommen richtig. Dass man die Dinge selbst, die Wirklichkeit fühlt, ist wichtiger, als dass man Gemälde fühlt, wenigstens ist es fruchtbarer und erregender.³⁶

Das Malen nach der Natur, das für van Gogh stets die oberste Priorität hat, beinhaltet allerdings keineswegs nur Landschaftsdarstellungen. Gerade in seinem frühen Schaffen gibt er der Figurenmalerei - gemäß der traditionellen Gattungshierarchie - den klaren Vorzug vor der Landschaftsmalerei. Ganz offensichtlich ist es ihm aber dennoch ein Grundbedürfnis, sich von Zeit zu Zeit in die Natur zu vertiefen und direkt vor dem Objekt seine Naturstudien anzufertigen.³⁷

Manchmal verlangt es mich so sehr danach, Landschaften zu machen, wie nach einem weiten, erfrischenden Spaziergang; in der ganzen Natur, zum Beispiel in Bäumen, sehe ich Ausdruck und gewissermaßen eine Seele. So hat eine Reihe Kopfweiden manchmal etwas von einer Prozession von Waisenmännern. Das junge Korn kann etwas unsagbar Reines, Zartes haben, das uns z.B. ebenso rührt wie der Ausdruck eines schlafenden Kindchens. Das zertretene Gras am Rande einer Straße hat etwas Müdes und Bestaubtes wie die Bewohner eines Armenviertels.³⁸

Häufig beschreibt van Gogh seine in der Natur vorgefundenen Motive, wie auch im zuvor zitierten Beispiel, in einer stark anthropomorphisierenden Weise. Ob er jedoch, wie die Romantiker, die Natur an sich als belebt und beseelt ansah, oder für ihn eine Beseelung erst in der Wahrnehmungsweise des Betrachters stattfindet, wie es Friedrich Theodor und Robert Vischer deklarieren, bleibt unklar, denn für beide Varianten lassen sich zahlreiche Belege in seinen

³⁶ [218], Juli 1882, Den Haag. Diese enge Verzahnung von Kunst und Natur würde für van Goghs Kunstschaffen programmatisch bleiben, besonders als er sich in seinen letzten Lebensjahren – von 1888 bis 1890 - zunehmend von äußeren künstlerischen Einflüssen entfernte und sich aus individuell zusammengefügteten Versatzstücken unzähliger Kunsttheorien und Künstleräußerungen seine ureigenen Theorien vom Wesen und der Aufgabe der Kunst bildete und diese in die Praxis übertrug.

³⁷ An zahlreichen Stellen betont van Gogh in seinen Briefen die höhere Rangordnung der Figurendarstellung und ihre herausragende Bedeutung, siehe z.B.: *Ich kann Figur nicht lassen, denn das ist für mich No. 1, aber manchmal kann ich mich nicht halten und muss ins Freie.* [185], April 1882, Den Haag oder z.B. [242], [182]. Wie auch hier tritt fast immer zugleich mit der Würdigung der Figurenmalerei als dem höchsten Ziel eines Künstlers van Goghs enorme Wertschätzung der Landschaftsmalerei zutage. Siehe hierzu auch Thomas Noll: „Der große Sämänn“. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms 1994, S. 56 ff.

³⁸ [242], Ende 1882, Den Haag.

Briefen finden. So schreibt er etwa in der zuvor zitierten Passage, er *sehe* in den Bäumen eine Seele, was noch nicht besagt, dass sie für ihn tatsächlich eine Seele haben. Ein auf den Juli 1883 datierter Brief attestiert der Natur zumindest die – eigentlich menschliche - Fähigkeit zu Sprechen, wenngleich er auch die Möglichkeit in Betracht zieht, es könnte sich bei diesem *Sprechen mit der Natur* um einen eher zufälligen Zusammenklang seiner emotionalen Verfassung mit der intensiv wahrgenommenen Umgebung gehandelt haben:

*Selten hat in der letzten Zeit die Stille, die Natur allein so zu mir gesprochen. Es sind gerade die Stellen, wo man nichts von der sogenannten zivilisierten Welt mehr spürt und das alles hinter sich gelassen hat, gerade diese Stellen, die man braucht, um zur Ruhe zu kommen. [...] War es nur ein zufälliger Zusammenklang meiner etwas düsteren Gemütsstimmung mit dieser Umgebung, oder würde ich auch in Zukunft wieder dieselben Eindrücke haben – ich weiß es nicht;*³⁹

In jedem Fall – ob für van Gogh die Natur von sich aus beseelt ist oder nicht – kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass sich van Gogh des starken Einflusses der Romantik auf seine Epoche sehr wohl bewusst war, wie folgende Textstelle aus einem Brief Vincents an Theo illustriert:

*Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton, noch dreißig andere Namen dazu – sind sie nicht der Kern der Malerei dieses Jahrhunderts, und wurzeln sie nicht alle in der Romantik, obwohl sie die Romantik übertroffen haben? Der Roman und das Romantische ist unsere Zeit, und beim Malen muss man Phantasie und Empfinden haben. Realismus und Naturalismus sind glücklicherweise nicht frei davon. Zola erschafft, aber hält den Dingen keinen Spiegel vor, er erschafft sie staunenswert, aber er erschafft, er dichtet, gerade darum ist es ja so schön. Soviel über Naturalismus und Realismus, die doch mit der Romantik in Zusammenhang stehen.*⁴⁰

Dieser romantischen Tradition ist auch das oberste Ziel geschuldet, dass van Gogh und eine Vielzahl seiner kunstinteressierten Zeitgenossen in jedem Kunstwerk verwirklicht sehen wollen: Oberste Priorität hat die Vermittlung von Gefühl und die Widerspiegelung des Seelenlebens des Künstlers, eine mimetische Wiedergabe der Natur wird dagegen nicht mehr angestrebt. Sowohl

³⁹ [307], Juli 1883, Den Haag.

⁴⁰ [429], Oktober/ November 1885, Nuenen. Zur festen Verankerung van Goghs in der Romantik siehe auch: Robert Rosenblum: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik: von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981, v.a. S. 69-106.

in seinem eigenen, als auch in dem Werk anderer Künstler legte van Gogh den größten Wert auf den Ausdruck von Gefühl und Seele:

*Pflicht des Malers ist es, sich ganz in die Natur zu vertiefen und seine ganze Intelligenz einzusetzen, sein Gefühl in seine Arbeit zu legen, so dass es anderen verständlich wird.*⁴¹

Dahinter steht klar die perfekte Beherrschung des Malerhandwerks, wenn sie auch erstrebenswert ist, zurück:

*Mögen sie von Technik salbadern, was sie wollen, mit pharisäischen, hohlen, scheinheiligen Worten – die wahren Maler lassen sich durch jenes Gewissen leiten, das man Empfindung nennt, von ihrer Seele; ihr Hirn ist nicht für den Pinsel da, sondern der Pinsel ist für ihr Hirn da.*⁴²

Dass die Vermittlung von Gefühl und Seelenstimmung in einem Kunstwerk nur über die Projektion der Emotionen des Künstlers in sein Sujet einerseits und die Projektion der Emotionen des Betrachters in das Bild andererseits funktionieren kann, liegt vor dem Hintergrund der Einfühlungsästhetik auf der Hand. Van Gogh als zeitgenössischem Kunstrezipienten geht es darum, in einem Kunstwerk die - mutmaßliche - Projektionsleistung des Künstlers ausmachen zu können, das „Hineinlegen von Gefühl“ in sein Motiv. In den Werken der von ihm geschätzten Künstler, etwa in einer Stadtansicht Charles Méryons (1821-1868), lobt er stets zuvorderst die emotionale Qualität:

*Méryon, auch wenn er Ziegel, Granit, Eisenstangen oder Brückengeländer zeichnet, legt in seine Radierung etwas von der durch inneres Erleben erschütterten Menschenseele hinein. [...] es liegt da etwas von der menschlichen Seele drin, und aus diesem Grunde ist es groß, bedeutend, unendlich;*⁴³

⁴¹ [221], 31. Juli 1882, Den Haag.

⁴² [426], Oktober 1885, Nuenen. Siehe auch [406], Mitte 1885, Nuenen : Wenn ich zum Beispiel in der ›Salon‹-Nummer so viele Bilder sehe, die, wenn man will, was das Technische angeht, tadellos gezeichnet und gemalt sind, dann langweilen ganz schrecklich, weil sie mir nichts zu fühlen oder zu denken gehen, weil sie offenbar ohne eine gewisse Leidenschaft gemacht sind. Diese Auffassung eint van Gogh mit Charles Blanc, siehe Kapitel III.1.

⁴³ [136], 24. September 1880, Cuesmes. Was van Gogh hier anspricht, muss im Sinne Heinrich Wölfflins ganz klar als Architektureinfühlung bezeichnet werden. Siehe Hierzu Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Diss., [1886]. Mit einem Nachw. zur Neuausg. von Jaspar Cepl, Berlin 1999.

Hier tritt nun zugleich wieder das grundsätzliche Interpretationsproblem der Einfühlungsästhetik zutage: Jede vom Betrachter als Projektion des Künstlers wahrgenommene Darstellung ist bereits von der Projektion des Betrachters überlagert und weder die Einfühlung des Künstlers, noch die Einfühlung des Betrachters lassen sich empirisch nachweisen. Wohl aber scheint das Konzept der Einfühlung eine Konstante zu sein, die in der Rezeption des van Gogh-schen Œuvres – wie an anderer Stelle noch gezeigt werden soll - bis heute Bestand hat und für die Kunstproduktion und Kunstrezeption der zweiten Hälfte 19. Jahrhunderts eine weit verbreitete Denkfigur darstellt.

Van Goghs mutmaßliche Einfühlung in die Natur und seine anthropomorphisierende Naturauffassung kommen in seinen Werken und Briefen zweifelsfrei immer besonders in den Zeiten zum Ausdruck, in denen er am stärksten von der Gesellschaft isoliert und von künstlerischen Einflüssen weitgehend abgeschnitten ist. Vor allem sind dies seine Jahre in Den Haag 1882-1883 und die Zeit ab Februar 1888 bis zu seinem Lebensende am 29. Juli 1890, während der er sich zuerst in Arles aufhält, bis er sich im Mai 1889 für ein Jahr in die Nervenheilanstalt von Saint-Rémy einweisen lässt und die letzten Wochen seines Lebens schließlich in Auver-sur-Oise in Nordfrankreich verbringt.⁴⁴

Während einer besonders schwierigen Phase seines Lebens – wenige Wochen später wird er Den Haag endgültig den Rücken kehren, nachdem seine Beziehung zu der Prostituierten Sien Hoornig katastrophal gescheitert ist und ihm auch noch die letzten verbliebenen gesellschaftlichen Kontakte gekostet hat – schreibt er Theo von jenen Parallelen, die er zwischen der Natur und dem Leben der Menschen zu erkennen glaubt:

Und dann war ich ins Freie gegangen, weit weg, um einmal mit der Natur zu sprechen. Da kam ich nach Voorburg und von dort bis Leidschendam. Du kennst die Natur dort – herrliche Bäume voll gelassener Hoheit neben grünen, abscheulichen Spielzeugschachtel-Gartenhäuschen und allem, was die plumpe Phantasie des im Ruhestand lebenden Holländers an Abgeschmacktheiten in Gestalt von Blumenbeetchen, Lauben und Veranden

⁴⁴ Dazwischen liegen längere Aufenthalte in Drenthe, Nuenen, Antwerpen und Paris. Während van Goghs Zeit in Paris 1886 – 1888 reißt seine Korrespondenz mit Theo ab und es können somit keine Rückschlüsse auf seine in dieser Zeit verminderte Natureinfühlung auf der Grundlage schriftlicher Quellen gezogen werden. Seine damals entstandenen Landschaften und Blumenstillleben sprechen aber eine entschieden andere Sprache und zeugen von dem starken Einfluss der Impressionisten auf van Gogh. So scheint er sich in dieser Zeit stärker auf die Wiedergabe von Farbeffekten und das Experimentieren mit verschiedenen Arten des Farbauftrages etc. konzentriert zu haben, als auf das Anthropomorphisieren der Natur.

zu ersinnen weiß. [...] Diese Bäume, sie waren wunderbar – ein Drama in jeder einzelnen Figur, hätte ich bald gesagt, aber ich meine in jedem Baum. Und das Ganze war beinah noch schöner als die wind gepeitschten Bäume für sich betrachtet, gerade weil der Augenblick derartig war, dass sogar die albernsten Gartenhäuschen, nassgeregnet und verweht wie sie waren, merkwürdig einprägsam wurden. Ich sah darin ein Gleichnis, wie auch ein Mensch von abgeschmackten Formen und Konventionen oder ein anderer voll Verschrobenheit und Launen zu einer dramatischen Gestalt von eigenartigem Charakter werden kann, wenn ein wahrer Schmerz ihn ergreift, ein Unglück ihn erschüttert.⁴⁵

Immer wieder sind es gerade die Bäume, in deren äußerer Gestalt er menschliche Formen zu erkennen glaubt und auf die er die emotionalen Qualitäten des Menschen projiziert. In einem Brief, den er seinem Freund und Malerkollegen Émile Bernard aus der Nervenheilanstalt von Saint-Rémy schickt, beschreibt er den Anstaltsgarten (Abb. 2), den er kurz zuvor gemalt hat. Besonders beeindruckt zeigt sich van Gogh von einem vom Blitz getroffenen Baum, den er als *stolzen Besiegten* charakterisiert. Angesichts der Biographie van Goghs ist es wohl nicht völlig abwegig, darin eine Projektion seines eigenen derzeitigen Seelenlebens zu sehen, denn durch seine freiwillige Einweisung in die Anstalt hat er sich von seiner Krankheit geschlagen gegeben, zeigt in seinen Briefen aber durchaus den Willen, diese Situation erhobenen Hauptes zu ertragen.⁴⁶

*Der erste Baum ist ein gewaltiger Stamm, aber vom Blitz getroffen und abgesägt. Doch ein Seitenast ragt sehr hoch empor und lässt eine Lawine dunkelgrüner Kiefernadeln fallen. Dieser düstere Riese, wie ein stolzer Besiegter – wenn man ihn als ein lebendes Wesen betrachtet –, steht im Gegensatz zu dem blassen Lächeln einer letzten Rose an dem welkenden Strauch vor ihm.*⁴⁷

⁴⁵ [319], Sommer 1983, Den Haag. Der hier von van Gogh angesprochene – wie so oft in seinen Briefen angesprochene – krasse Gegensatz zwischen der Erhabenheit der Natur und verabscheuungswürdigen Errungenschaften der Zivilisation verweist auf den klassischen Topos des Unterschieds zwischen dem Leben in der den Menschen verderbenden Stadt entgegen dem gesunden Landleben, der aufgrund der rasanten Industrialisierung und Urbanisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert wieder aktuell wird. Auch Schriftsteller wie Zola oder Dickens griffen diesen Topos auf, um die Missstände in den Städten im Gegensatz zu den (schein-)paradiesischen Zuständen auf dem Land zu schildern.

⁴⁶ Siehe z.B. [597], Juni/ Juli 1889, Arles: *Leiden lernen ohne zu klagen, den Schmerz ohne Widerwillen hinzunehmen – gerade dabei kann einem leicht schwindlig werden; und doch überkommt uns manchmal eine dunkle Ahnung, dass wir vielleicht auf der anderen Seite des Lebens ein Daseinsrecht des Schmerzes erkennen, der, von hier aus gesehen, zuweilen den ganzen Horizont so beherrscht, dass er uns wie eine hoffnungslose Sintflut vorkommt. Wie sich das alles zueinander verhält, davon wissen wir sehr wenig, und wir tun besser daran, ein Kornfeld anzuschauen, auch wenn es nur ein gemaltes ist.*

⁴⁷ [B21], Anfang Dezember 1889, Saint-Rémy.

Häufig macht es auch den Anschein, als hätte van Gogh während all dieser besonders schwierigen Zeiten in gesellschaftlicher Isolation die von ihm beseelte Natur als einzigen, treuen Gefährten empfunden und als Ersatz für den kaum vorhandenen Kontakt mit Menschen. In einem 1882 aus Den Haag an Theo gesandten Brief beschreibt van Gogh seine Schwierigkeit, menschliche Kontakte zu knüpfen und aufrechtzuerhalten und seine Ersatzhandlung, sich anstatt dessen in die Natur zu vertiefen:

*Aber je schlechter ich mit den Menschen auskomme, umso mehr lerne ich, der Natur vertrauen und mich in sie vertiefen.*⁴⁸

Unter dem Vorzeichen der Einfühlung betrachtet, fällt in van Goghs Briefen zudem die häufige Parallelisierung von Figurendarstellung und Naturdarstellung auf, womit sich van Gogh ebenfalls im Zeitgeist bewegte, er selbst führte hierfür ein Beispiel aus der zeitgenössischen Kunstwelt an: *Israels hat sehr richtig von einem Jules Dupré [...] gesagt „es ist genau wie ein Figurenbild.*⁴⁹ Das in der Literatur bereits mehrfach zitierte Beispiel einer 1882 entstandenen Studie von *Baumwurzeln in sandigem Boden* (Abb. 3), der aus der gleichen Zeit stammenden Aktstudie *Sorrow*⁵⁰ (Abb. 4) und einer Textpassage van Goghs über diese beiden Zeichnungen illustrieren das Streben van Goghs nach dem Ausdruck von Gefühl und Seele in Natur- und Figurendarstellungen in Wort und Bild:

*Ich habe versucht, in die Landschaft das gleiche Gefühl zu legen wie in die Figur. Das gleichsam krampfhaft und leidenschaftliche Sich-fest-Wurzeln in der Erde und das doch Halb-los-gerissen-Sein durch die Stürme. Ich wollte sowohl in dieser weißen, schlanken Frauengestalt wie in diesen schwarzen knorrigen Wurzeln mit ihren Knorzen etwas vom Kampf des Lebens ausdrücken. Oder richtiger: weil ich bestrebt war, der Natur, die ich vor mir hatte, treu zu sein, ohne zu philosophieren, ist fast unwillkürlich, in beiden Fällen etwas von diesem großen Kampf hineingekommen. Wenigstens schien es mir, als wäre einiges Gefühl darin.*⁵¹

⁴⁸ [220], Juli 1882, Den Haag. Als Sinnbild für den Ersatz realer Menschen sollen an späterer Stelle auch van Goghs Sonnenblumenbilder gedeutet werden.

⁴⁹ [299], Mitte 1883, Den Haag.

⁵⁰ Bei der hier dargestellten Frau handelt es sich um die Prostituierte Sien Hoornig, mit der van Gogh einige Zeit in Den Haag zusammenlebte.

⁵¹ [195], März 1882, Den Haag. Siehe hierzu u.a. Noll 1994, S. 46 f., Monique Nonne: *Le Jardin de Van Gogh*, Paris 1989, S. 116 f.; Uwe M. Schneede: *Vincent Van Gogh. Leben und Werk*, München 2003. (C.H. Beck Wissen), S. 18 f.

In Robert Rosenblums Rezeption dieser Zeichnungen offenbart sich zugleich dessen eigene einführende Betrachtungsweise der Baumstudie und die ihn dabei befallende innere Regung, die er allerdings - wohl nicht zuletzt dank der Kenntnis seines schriftlichen Zeugnisses - van Gogh zuschreibt: So vermittelt das Gewirr aus Wurzeln und Ästen Rosenblum *einen schmerzlichen Eindruck von fast menschlichem Leiden, und schon die Kahlheit dieser Bäume wird zu einer Metapher für gewaltsam ans Licht gezernte innere Regungen.*⁵²

Im Fall der Baumstudie van Goghs kann man wohl aufgrund der Kombination von schriftlichem Dokument und Bilddokument des Künstlers und deren Rezeption in der Forschung von einem verlässlichen Beleg sowohl für die Natureinfühlung des Künstlers, als auch für die Einfühlung des Betrachters in das Bild sprechen.

Wie in einem Bild vereint erscheint der von van Gogh bezeugte Gedanke des Lebenskampfes in einem weiteren Werk, das einen subjektiv aufgefassten Ausschnitt aus der Natur wiedergibt. Zwar lässt sich zu dem kurz vor van Goghs Tod im Jahr 1890 in Auvers-sur-Oise entstandenem Gemälde *Wurzeln und Baumstämme* (Abb. 5) keine korrelierende Aussage in seinen Briefen finden, die Parallele zu der oben zitierten Passage aus dem Jahr 1882 ist aber doch frappierend. Allerdings fordern die unruhige, verworrene und unüberschaubare Struktur des Bildes und die suggestive, kaum an der Realität orientierte Farbgebung den Betrachter geradezu zur eigenen Projektion auf, was es hier eine Unterscheidung zwischen der Projektion des Künstlers und der des Betrachters in hohem Maße erschwert: In dem blauen Wurzelwerk und den blauen Ästen, die sich durch ihre völlig unproportionalen Größenverhältnisse auszeichnen, lassen sich unschwer verrenkte und verzerrte menschliche, im Falle der großen, verschlungenen Wurzel im linken Bilddrittel womöglich weibliche Formen ausmachen. Es ist zwar durchaus vorstellbar, dass van Gogh diese Wirkung beabsichtigt hatte, lässt sich aber nicht zweifelsfrei belegen.

⁵² Rosenblum 1981, S. 83.

2. Van Goghs Sonnenblumen

Als Vincent van Gogh im August 1888 in Arles mit dem Malen seiner berühmten Sonnenblumenbilder beginnt - hier etwa die heute in der Neuen Pinakothek in München befindliche Version (Abb. 6) - berichtet er Theo über die Arbeitswut, die ihn dabei ergriffen hat:

*Ich male jetzt mit demselben wütenden Eifer, mit dem ein Marseiller seine Bouillabaisse verzehrt; es wird Dich nicht wundern, wenn Du hörst, dass ich große Sonnenblumen male. Ich habe drei Bilder in Arbeit: 1. drei große Blumen in grüner Vase, heller Hintergrund, Leinwand zu 15; 2. drei Blumen, eine entblätterte Blume, die schon Samen ansetzt, und eine Knospe auf königsblauem Hintergrund, Leinwand zu 25; 3. zwölf Blumen und Knospen in einer gelben Vase, Leinwand zu 30. Das letzte ist also hell auf hell und wird das Beste werden, hoffe ich. Wahrscheinlich höre ich damit noch nicht auf. In der Hoffnung, dass ich mit Gauguin in unserm eigenen Atelier wohnen werde, will ich eine Reihe von Bildern dafür machen. Weiter nichts als lauter große Sonnenblumen. Neben Deinem Geschäft, in dem Restaurant, Du weißt doch, da haben sie so schönen Blumenschmuck, nie vergesse ich die große Sonnenblume im Schaufenster. Wenn ich also diesen Plan ausführe, wird es ein Dutzend Bilder geben. Das Ganze eine Symphonie in Blau und Gelb.*⁵³

Beflügelt von dem Gedanken, mit Paul Gauguin in Arles ein *Atelier des Südens* zu gründen und fortan in Gesellschaft zu arbeiten, konzipiert van Gogh die Sonnenblumen-Bilder also ursprünglich zur Dekoration des Hauses, das er mit Gauguin in naher Zukunft gemeinsam zu bewohnen hofft.⁵⁴ Während dieser Zeit ist er jedoch zugleich sehr darauf bedacht, neben den Blumenstillleben auch möglichst viele Figurenstudien anzufertigen. Das Malen von Bildern mit figurativen Sujets wird ihm allerdings durch die permanente Schwierigkeit, Modelle zu finden enorm erschwert. Aus dem folgenden Brief spricht die gro-

⁵³ [526], August 1888, Arles.

⁵⁴ An Theo schreibt er: *Von nun an kannst Du Dich als Besitzer eines Landhauses in Arles fühlen, denn mich begeistert der Gedanke, es so einzurichten, dass Du zufrieden bist und dass es ein Atelier von ausgesprochener Eigenart wird; nehmen wir mal an, Du verbringst nächstes Jahr Deinen Urlaub hier und in Marseille, dann wird es fertig sein, und das Haus wird von oben bis unten voller Bilder sein, das habe ich mir vorgenommen. In dem Zimmer, in dem Du schlafen wirst oder Gauguin, wenn er kommt, will ich die weißen Wände mit lauter großen gelben Sonnenblumen behängen. Wenn man frühmorgens das Fenster aufmacht, hat man den Blick auf das Grün der Gärten und die aufgehende Sonne und die ersten Häuser der Stadt. Und dann siehst Du diese großen Bilder mit Sträußen von zwölf, von vierzehn Sonnenblumen, die samt einem hübschen Bett dieses winzige Zimmerchen füllen, alles Übrige sehr elegant. Das ist etwas nicht Alltägliches!* [534], September 1888, Arles. Siehe auch Roland Dorn: *Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles*. Diss., Hildesheim [u.a.] 1990. (Studien zur Kunstgeschichte, Band 45)

ße Verzweiflung und Desillusioniertheit van Goghs, die ihn in der Zeit vor Gauguins Eintreffen in Arles immer wieder befällt und von gelegentlichen Momenten voll Enthusiasmus und vermeintlich zukunftssträchtigen Ideen abgelöst wird:

Leider fürchte ich, dass die kleine Arlesierin mich mit meinem Bild sitzen lässt. Als sie das letzte Mal hier war, hat sie das Geld, das ich ihr versprochen hatte, treuherzig für alle Sitzungen im Voraus verlangt, und da ich das ohne weiteres bewilligt habe, ist sie auf Nimmerwiedersehen verschwunden. Na, eines Tages muss sie ja doch mal wieder auftauchen, es wäre ein bisschen stark, wenn sie überhaupt wegbliebe. Gleichzeitig habe ich einen Blumenstrauß in Arbeit und auch ein Stilleben, ein Paar alte Schuhe. Ich habe eine Menge Ideen für meine Arbeit, und wenn ich fleißig Figur mache, finde ich möglicherweise noch Neues. Aber was soll das alles - manchmal fühle ich mich gegenüber den gegebenen Umständen zu schwach; man müsste weiser und reicher und jünger sein, um sich durchzusetzen und zu siegen. Glücklicherweise liegt mir nichts mehr an einem Sieg, und im Malen suche ich weiter nichts als ein Mittel, mit dem Leben fertig zu werden. [...] Ich muss heute noch arbeiten; wegen der Modelle habe ich ein bisschen Angst vor diesen letzten Tagen der Woche. Ich verhandle noch mit andern Leuten wegen Modellstehen; irgendetwas drängt mich, so viele Figurenstudien wie nur möglich zu machen. Die Lage könnte sich in Zukunft leicht noch verschlechtern, und wie dem auch sei, wenn ich erst mal die Figur beherrsche, wird mir die Arbeit gewichtiger vorkommen.⁵⁵

Die immer wieder von van Gogh selbst bezeugte gesellschaftlich isolierte Situation in Arles und seine großen Probleme, Modelle zu finden, lassen eine einfühlungspsychologische Deutung der Sonnenblumen-Stilleben als Ersatz für menschliche Bildnisse zu. Auch mag das folgende Zitat van Goghs diese These zu stützen; in dem auf September 1888 datierten Brief berichtet er Theo von seiner Einsamkeit, dem Mangel an künstlerischer Anerkennung und seiner einsamen Suche nach etwas Tröstlichem:

[...] dann gehe ich nachts hinaus ins Freie und male die Sterne, und immer träume ich von einem solchen Bild mit einer Gruppe von lebendigen Freundesgestalten.⁵⁶

Es lässt sich hier leicht eine Parallele ziehen zwischen den Sternen, die er betrachtet und in die er lebendige Freundesgestalten hineinfühlt, und den Sonnenblumen, auf die er stellvertretend für menschliche Modelle emotionale

⁵⁵ [529], Ende August 1888, Arles.

⁵⁶ [543], September 1888, Arles.

Qualitäten projiziert. Robert Rosenblum glaubt, van Gogh sei beim Malen der Sonnenblumen eine Angleichung seiner Wahrnehmungsweise an seine emotionalen Bedürfnisse gelungen.⁵⁷ Die Möglichkeit einer solchen aktiven und bewussten Angleichung würde von der Einfühlungstheorie Friedrich Theodor und Robert Vischers wohl negiert werden, was Rosenblum aber unter dieser Formulierung zu verstehen scheint, ist vermutlich nichts anderes, als ein Hineinlegen von Emotionen und Seelenstimmungen in den betrachteten Gegenstand. Demnach projiziert van Gogh also seine Bedürfnisse nach menschlicher Gesellschaft und seine Sehnsucht nach Freundschaft in die Gestalt der Sonnenblumen hinein. Jede einzelne der von van Gogh gemalten Sonnenblumen scheint gleich dem Bildnis eines Menschen genau charakterisiert und an einem genau bestimmbareren Punkt ihres Lebens dargestellt zu sein.

Stellt man den Sonnenblumen einem Gruppenporträt des französischen Malers Louis Léopold Boilly – wie etwa das Gemälde *Et l'ogre l'avait mangé* aus dem Jahr 1824 (Abb. 7) – gegenüber, freilich ohne einen direkten Vergleich anzustrengen, wird die These der porträtieren Sonnenblumen und des in sie hineingefühlten Menschenlebens wohl noch plausibler.⁵⁸ Auch wenn hier selbstverständlich nicht von einer tatsächlichen Ähnlichkeit gesprochen werden kann, ist die Herangehensweise an das Sujet doch in einem Punkt vergleichbar: In beiden Fällen scheint eine Herausstellung der charakterlichen und körperlichen Eigenheiten jedes Porträtierten angestrebt worden zu sein. Während die vier Sonnenblumen im oberen rechten Bildteil noch frisch und voller Vitalität zu sein scheinen und den Eindruck machen, als würden sie interessiert nach links blicken, wirken die schon verblühten Blumen in der linken Bildhälfte in sich zusammengesunken und alt. Im Bildaufbau verläuft die Linie des Verfalls von rechts oben nach links unten, dazwischen finden sich die unterschiedlichsten Abstufungen der pflanzlichen Vitalität. Robert Rosenblum meint in van Goghs Sonnenblumen *die wundersame Lebenskraft jedes des Stängels und jeder einzelnen Blüte* zu spüren,

so als sei jede Blume an einem bestimmten Punkte eines geheimnisvollen Lebenszyklus dargestellt, der seinen vitalen Höhepunkt in den strahlenden

⁵⁷ Siehe Rosenblum 1981, S. 103.

⁵⁸ Die Anregung zu diesem Vergleich geht zurück auf Hubertus Kohles Vortrag *La projection: un paradigme de l'interprétation de l'art moderne*, gehalten am 19. November 2009 im Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.

*Blüten oben erreicht und dann in den Blüten, die ihre Köpfe über den Rand der Vase hängen lassen, ermattet.*⁵⁹

Rosenblum hält es zudem für bemerkenswert, dass van Gogh, sobald er in seinen Briefen über die Sonnenblumenbilder berichtet (wie etwa in der zu Beginn dieses Kapitels zitierten Passage) fast immer die genau Anzahl der Blumen festhält, *als gelte ihm jede als individuelles, fühlendes Wesen.*⁶⁰

Auch van Gogh selbst bezeichnet die Sonnenblumen mehrfach als *etwas ganz Persönliches*⁶¹ und aus zahlreichen Stellen in seiner Korrespondenz geht hervor, dass er dieser Werkgruppe einen besonderen Wert beimisst. So schreibt er etwa Theo von seiner Überlegung, zwei seiner Sonnenblumenbilder bei Goupil in Paris, wo sein Bruder beschäftigt ist, auszustellen:

*Ich schrieb Dir, ich wollte nicht mit einem allzu harmlosen Bild wieder dort auftauchen; aber wenn Du willst, kannst Du die beiden Sonnenblumen-Bilder bei ihnen ausstellen. Gauguin wäre froh, wenn er eins davon bekäme, und ich mache Gauguin gern eine gewisse Freude. Nun möchte er eins dieser beiden Bilder haben – gut, da mache ich eben eins davon noch einmal, das, was er lieber haben will. Pass auf, diese Bilder werden auffallen! Aber ich würde Dir raten, sie für Dich zu behalten, für Deine Frau und Dich ganz allein. Das sind Bilder, die Mal so, mal so wirken; wenn man sie länger ansieht, gewinnen sie an Gehalt und Fülle. Du weißt ja, Gauguin liebte sie ganz besonders. Unter anderem hat er darüber gesagt: »Das ... das ist ... die Blume«. Du weißt ja: zu Jeannin gehört die Pfingstrose, zu Quost die Malve und zu mir eben die Sonnenblume.*⁶²

Trotz der persönlichen und von ihm selbst für sein künstlerisches Schaffen als so charakteristisch empfundenen Bedeutung der Sonnenblumen sind van Goghs Kommentare zu dieser Werkgruppe in seinen Briefen verhältnismäßig sparsam. So strengt er beispielsweise an keiner Stelle einen direkten Vergleich der Sonnenblumen mit menschlichen Formen oder der Sonnenblumenbilder mit menschlichen Porträts an. Wie im vorhergegangenen Kapitel dargelegt, wäre eine solche Parallelisierung seiner Naturauffassung aber wohl auch nicht zuwider gelaufen. Denn wenn ihm, wie zuvor beschrieben, Bäume wie Figuren erscheinen, wieso sollten ihm dann aus den Sonnenblumen keine Menschengesichter entgegenblicken? Dafür spricht in gewisser Weise auch die

⁵⁹ Rosenblum 1981, S. 91.

⁶⁰ Ebd., S. 90.

⁶¹ Siehe z.B. [608], Herbst 1889, Saint-Rémy.

⁶² [573], 23. Januar 1889, Arles.

durchweg anthropomorphisierende Rezeption dieser Bilder, die genau wie die Absicht des Künstlers zur Realität des Bildes gehört: So werden seit den frühesten Rezeptionen gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis in die heutige Zeit die Körbe der Sonnenblumen als Köpfe, Herzen oder Augen beschrieben, die Blütenblätter als Wimpern⁶³, die Stängel als Gliedmaßen⁶⁴ und in die einzelnen Blumen werden eine Vielzahl von menschlicher Emotionen eingefühlt, die zwar dem Künstler zugeschrieben werden, aber doch im Grunde die Seelenregungen des Betrachters sind. Vor dem Hintergrund einfühlungsästhetischer Theorien macht van Goghs Sonnenblumen wohl vor allem ihre formale Ähnlichkeit mit dem menschlichen Auge und dem menschlichen Kopf besonders anfällig für eine anthropomorphisierende, einfühlende Betrachtungsweise. Wie schon beschrieben erklärt Robert Vischer die Ähnlichkeit von Subjekt und Objekt, die Übereinstimmung der Gestalt des Betrachters und der Gestalt des Betrachteten, zum Maßstab für den Charakter der Empfindungen: Je größer die Ähnlichkeit des betrachteten Gegenstandes mit den menschlichen Formen ist, desto leichter fällt dem Betrachter die Einfühlung, und dies muss sowohl für den Betrachter der realen Blumen, als auch für den der gemalten Blumen gelten. Wie zuvor erwähnt, sind von van Gogh leider keine Einlassungen in diese Richtung bekannt, wohl aber von den Rezipienten seiner Sonnenblumenbilder, wobei die von ihnen in die Sonnenblumen eingefühlten Emotionen deutlich variieren. Daran zeigt sich, dass den Sonnenblumenbildern ihr emotionaler Gehalt erst durch die Gefühlsregung des Betrachters zugewiesen wird. So schreibt etwa 1910 der Kritiker John Charles Holmes über die Tokioter Sonnenblumen (Abb. 8):

*When we come to examine it closely, we discover that these great sunflowers seem to be alive, their petals seem to writhe and flicker like flames, their hearts to be quivering with intense unearthly fire. I know no other painting of such uncanny attractiveness.*⁶⁵

Bei Holmes werden die Blumen zu lebenden Wesen, die Blütenkörbe zu zuckenden Herzen und die Blütenblätter zu flackernden Flammen. Aus dieser In-

⁶³ Die Ähnlichkeit der Blütenblätter in van Goghs Sonnenblumen erwähnte Hubertus Kohle in seinem weiter oben bereits zitierten Vortrag.

⁶⁴ Siehe z.B. Johan de Meester: Vincent (van Gogh), in: Nieuwe Rotterdamsche Courant, März 1892. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

⁶⁵ Zitiert nach Louis van Tilborgh: Van Gogh and the sunflowers, Amsterdam 2008, S. 68.

terpretation spricht seine Begeisterung über die intensive Belebtheit und die Kraft und Bewegung, die der Kritiker in den Sonnenblumen zu sehen glaubt. Ungleich ernstere und außerordentlich düstere Qualitäten projiziert unser heutiger Zeitgenosse Uwe M. Schneede auf dasselbe Sujet. Zwar beschreibt auch er die Sonnenblumen wie lebendige Wesen, er scheint in ihnen aber eher eine Metapher für ein Sich-Aufbäumen, für Sterben und Tod zu sehen:

*Neben den reifen, runden Blütenköpfen sind jeweils etwa ebenso viele absterbende zu sehen. Ihre Stängel krümmen sich zu auffällig langen, gequält wirkenden Linien. In einem Gleichgewicht der Kräfte scheint von Blühen und Vergehen, von Leben und Tod am Beispiel der Natur die Rede. Dabei vollzieht sich das Sterben – bedenkt man die im Vergehen zutage tretenden aggressiv-spitzen Formen – nicht ohne Aufbäumen und Widerstand. Dieser Zyklus von Reife und Vergehen ereignet sich in der gleißenden Helle des utopieträchtigen Gelb.*⁶⁶

Matthias Arnold hingegen veranlasst die Betrachtung der Sonnenblumen zur Einfühlung von positiven, lebensbejahenden Emotionen. Er sieht sich im Angesicht eines Freundes und Partners, mit dem er Zwiesprache halten kann.

*Die strahlenförmige Gestalt und das Gelb der Sonnenblumen sollen zweifellos neben dem konkreten Sujet auch noch anderes assoziieren: Sonne, Licht, Hitze, Leidenschaft, Liebe. Das Gelb wird bei van Gogh zum Symbol [...]. Sinnbildlich wirkt auch die gewundene Bewegtheit der Blumen- „Körper“ [...]. Die Sonnenblumen auf van Goghs Bildern wirken wie beseelte Lebewesen, wie Freunde und Partner von Maler und Betrachter, mit denen eine Zwiesprache entsteht.*⁶⁷

Wie mittlerweile deutlich geworden sein dürfte, eint fast alle Interpretationsansätze, gleich in welche Richtung sie sich entwickeln, ihr Bezug auf die Farbsymbolik der Sonnenblumen. Deren grelles Gelb scheint in besonders hohem Maße auf die Wahrnehmung des Betrachters zu wirken und allein für sich bereits zur Projektion anzuregen. Der niederländische Kritiker Johan de Meester etwa bescheinigt 1892 den Sonnenblumen van Goghs, die im Stil der Tokioter und Amsterdamer Versionen gelb auf gelb gehalten sind:

Das Ganze ist, um ein schönes Wort zu gebrauchen, wie eine freche Symphonie in Goldgelb. [...] Und nun hat er diese Sonnenblumen gemalt gegen den Hintergrund von Goldgelb, und wir, die seine Gemälde sehen und

⁶⁶ Schneede 2003, S. 74.

⁶⁷ Arnold 1995, S. 286.

*unser Auge an diese grellen Farben gewöhnt haben, wir fühlen, dass von dieser Leinwand herab etwas jauchzt und jubelt.*⁶⁸

Dieses Phänomen kennt auch die Einfühlungsästhetik Robert Vischers: Er bezeichnet das Farben- und Lichtempfinden des Menschen und die damit zusammenhängende sensitive Erregung als *Zufühlung*, dem unmittelbaren Vergeistigen von sensitiven Erregungen, die er der Einfühlung als eine ihrer Grundlagen unterordnet. Vischer beschreibt diesen automatisch und unbewusst ablaufenden Vorgang als eine *sonderbare Verwechslung der eigenen Erregung mit der Erregungsursache* [...]: *das Licht, die Farben scheinen uns selbst zu zürnen, zu jubeln, zu trauern etc.*⁶⁹ Demnach spiegeln also das Jauchzen und Jubeln, das de Meester empfindet, seine innere Regung, seine Begeisterung angesichts der Sonnenblumenbilder wieder.

Van Gogh selbst war seinem eigenen Bekunden zufolge besonders empfänglich für die Symbolkraft der Farben, worauf an anderer Stelle noch gesondert eingegangen werden wird.⁷⁰ Die auf sein Seelenleben wirkende emotionale Qualität des *hohen gelben Tones*⁷¹, den van Gogh in Arles in jener Zeit, als er seine Sonnenblumen malte, zur erreichen suchte, beschreibt er in einem Brief an seine Schwester folgendermaßen:

*Meine liebe Schwester, ich glaube, dass man jetzt die reichen, prächtigen Seiten der Natur malen muss. Wir haben Heiterkeit nötig und Glück, Hoffnung und Liebe. Je hässlicher, älter, boshafter, kränker, ärmer ich werde, umso mehr suche ich die Scharte dadurch auszuwetzen, dass ich meine Farbe leuchtend, wohl ausgewogen, strahlend mache.*⁷²

Im diesem Sinne ist die leuchtend gelbe Farbe also ein Trostspender für van Gogh. Auch hier findet wieder eine Ersatzhandlung statt: Je schlechter sein Geisteszustand ist, desto heller und farbiger glaubt er malen zu müssen, um seine schlechte seelische Verfassung in seinen Bildern zu kompensieren. Er projiziert folglich ganz deutlich emotionale Qualitäten auf die Farben. Uwe

⁶⁸ Johan de Meester, in: Nieuwe Rotterdamsche Courant, März 1892. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

⁶⁹ R. Vischer 1873, S. 26. Diese elementare Art der Einfühlung ist vor allem für die Rezeption der van Goghschen Sonnenblumen von großer Bedeutung.

⁷⁰ Siehe Kapitel IV.1.2.: Die Farbe als Sprache des Gefühls.

⁷¹ z.B. in [581], 24. März 1889, Arles.

⁷² [W7], 9. bis 17. September 1888, Arles.

Schneedes Deutungsansatz zum Einsatz von gelber Farbe bei Van Gogh ist stark von dessen schriftlichen Selbstzeugnissen beeinflusst:

*Das helle Gelb einsetzen hieß, die Farbskala dem Licht so stark wie möglich anzunähern, hieß auch: Höhe erringen und zeigen. [...] Auf seine Lebenssituation bezogen, bedeutet die Farbigkeit: Mit diesem Gelb wird das Innere bloßgelegt. Zugleich bekundet sich in ihm ein aggressiver Wille zur Überwindung der Einsamkeit und der Beschränkungen.*⁷³

Schneede erhebt hier die gelbe Farbe zum Ausdrucksträger des Seelenlebens van Goghs, wie er es aus van Goghs eigenen Aussagen in seinen Briefen abzulesen glaubt. Zugleich kann er sich aber wohl nicht dagegen wehren, seine eigene Emotion bei der Betrachtung der grellgelben Sonnenblumen mit einfließen zu lassen: Bei genauer Durchsicht der in der Entstehungszeit der Sonnenblumen – vor allem der ersten und von Gauguin so bewunderten Versionen – geschriebenen Briefe van Goghs fällt, verglichen mit Schneedes Aussage, auf, dass van Goghs Attitüde in dieser Zeit keineswegs als aggressiv bezeichnet werden kann. Die Emotionen, die er mit den Sonnenblumen und ihrer gelben Farbe in Verbindung bringt, scheinen durchweg positiv und trostspendend zu sein. Der *aggressive Wille zur Überwindung der Einsamkeit und Beschränkungen*, den Schneede in van Goghs Verwendung der gelben Farbe auszumachen glaubt, muss wohl – zumindest in Bezug auf die Sonnenblumen – eher als Projektion Schneedes auf die gelbe Farbe gewertet werden, denn als Résumé der van Gogh'schen Emotionen angesichts der gelben Farbe.

Es lassen sich anhand der Sonnenblumen Van Goghs also zwei Arten der Projektion und Einfühlung erkennen, die durchaus aufeinander aufbauen können und deren Untersuchung sich sowohl auf der Seite des Produzenten, als auch auf der der Rezipienten als gewinnbringend für das tiefere Verständnis eines Werkes erweisen kann: Bei der ersten Variante handelt es sich um die Projektion der menschlichen Gestalt und menschlicher Emotionen auf eine unbelebten organischen Erscheinung Robert Vischers Ästhetik zufolge also um einen klassischen Fall der Einfühlung. Dass hier auf zweierlei Gegenstände projiziert wird – von van Gogh auf die reale Sonnenblume und vom Betrachter auf die Blume im Bild – macht dabei keinen Unterschied. Die zweite Variante der Projektion betrifft die Empfindung der farblichen Erscheinung des Gegenstan-

⁷³ Schneede 2003, S. 48 ff.

des, die für die Einfühlung Robert Vischer zufolge grundlegend ist. Hier ist der Ausgangspunkt der Empfindung - abgesehen vom Nachdunkeln der Farben im Bild im Laufe der Zeit – für beide Seiten gleich: die gelbe Farbe. Da diese durch das aktive Zutun des Produzenten auf die Leinwand gelangt, wird sie gemeinhin als Ausdrucksträger der Seelenstimmung des Künstlers gedeutet. Auf der Grundlage einfühlungsästhetischer Theorien enthüllt sich in jedem Interpretationsversuch, der sich auf die emotionale Qualität der Farbe stützt, allerdings in weitaus höherem Maße das Seelenleben des Interpreten denn des Künstlers. Im Fall des Farbempfindens und der emotionalen Aufladung von Farbe lassen folglich die Briefe van Goghs belastbarere Rückschlüsse auf dessen Unterlegung der gelben Farbe mit seelischem Gehalt zu, als deren Deutung durch Dritte.

3. Van Goghs Ölbäume

Ein großes Landschaftssujet, mit dem sich van Gogh von seiner Ankunft im Mai 1889 in Saint-Rémy an beschäftigt, sind Ölbäume – einzelne Bäume oder wie hier in Form eines *Olivenhains* (Abb. 9) - die für ihn offenbar eine ähnlich persönliche, spezielle Bedeutung haben wie die Sonnenblumen.

*Aber die Ölbäume sind sehr charakteristisch, und ich gebe mir große Mühe, das einzufangen. Es ist Silber, das mal ins Blaue, mal ins Grüne spielt, bronzefarben, und beinah weiß auf gelbem, rosa, violetter oder orange Boden, der bis zu stumpf rotem Ocker geht. Aber sehr schwer, sehr schwer. Doch das ist mir recht, und es lockt mich, ganz in Gold oder Silber zu arbeiten. Eines Tages mache ich vielleicht etwas ganz Persönliches daraus, wie ich es mit den Sonnenblumen für die gelben Töne gemacht habe. Wenn ich diesen Herbst welche gehabt hätte! Aber diese Halb - Freiheit hindert mich oft daran, das zu machen, was ich machen könnte.*⁷⁴

Diese Passage lässt nun zum wiederholten Male darauf schließen, wie groß die emotionale Bedeutung der Sonnenblumenbilder für van Gogh ist. Es macht den Eindruck, als würde er sie als charakteristisch für sein Kunstschaffen in die Zeit in Arles vor seiner Krankheit auffassen. Vieles spricht dafür, dass er

⁷⁴ Siehe z.B. [608], Herbst 1889, Saint-Rémy.

auf der Suche nach einem Ersatz für die Sonnenblumen ist, mit dem er eine ebenso charakteristische, persönliche und augenfällige Werkreihe schaffen kann. Wie aus der folgenden Passage hervorgeht, sieht er in den Ölbäumen der Provence die *Weiden des Südens*:

*Ölbäume gibt es von ganz verschiedener Gestalt, wie unsere Weide oder Kopfweide im Norden. Du weißt ja, Weiden sind sehr malerisch; zwar scheinen sie eintönig, aber sie geben der Landschaft ihr Gepräge. Und was bei uns zu Hause die Weide ist, das sind hier Ölbäume und Zypressen.*⁷⁵

Ebenso wie er in den Anfangsjahren seines Kunstschaffens, vor allem während seiner Zeit in Den Haag, seine - durchaus von Zeit zu Zeit variierenden - Emotionen auf die holländischen Weiden projizierte und sie so in seinem Geist zu lebendigen Wesen werden ließ, scheint er nun in den Ölbäume der Provence eine „Seele“ und etwas Menschliches, dieselbe Erhabenheit und Vornehmheit zu wiederzufinden, wie das folgende Zitat belegt:

*Ach, mein lieber Theo, wenn Du die Ölbäume in dieser Jahreszeit sehen könntest ...! Das Laub Altsilber und grünliches Silber gegen Blau. Und der umgegrabene Boden Orange. Das ist gänzlich anders, als man sich das im Norden vorstellt, von einer Feinheit, einer Vornehmheit! Das ist wie die Kopfweiden unserer holländischen Wiesen oder die Eichenbüsche unserer Dünen, ich meine, das Rascheln eines Ölbaumgartens hat etwas sehr Anheimelndes, etwas Uraltes. Es ist zu schön, als dass ich es zu malen wage oder es begreifen könnte. Der Oleander – ach – der spricht von Liebe und ist schön wie das ›Lesbos‹ von Puvis de Chavannes, mit den Frauen am Meeresstrand. Aber der Ölbaum, das ist etwas anderes – wenn man ihn mit etwas vergleichen will, so ist es Delacroix.*⁷⁶

Sicher ist allerdings auch, dass er die holländischen Kopfweiden durchaus nicht immer als anheimelnd, sondern bestimmt ebenso häufig als düster empfunden hat – wobei es sich unter dem Gesichtspunkt der Einfühlungsästhetik in beiden Fällen um die Projektion der momentanen Seelenstimmung van Goghs auf den Baum handelt. 1882 beschreibt er etwa Theo in einer kurios anthropomorphisierenden Weise eine vor kurzem gezeichnete Kopfweide (Abb. 10) als *toten Teufelkerl* und Protagonisten der düsteren Landschaft:

⁷⁵ [615], Ende 1889, Saint-Rémy.

⁷⁶ [587], 29. April 1889, Arles. Zur van Goghs Anthropomorphisierung der Weiden siehe auch Kapitel III.1. Zur Naturauffassung Vincent van Goghs.

Ich habe diesen alten Teufelskerl von einer Kopfweide noch einmal in Angriff genommen, und ich glaube, es ist das Beste von den Aquarellen geworden. Eine düstere Landschaft – dieser tote Baum neben einem reglosen, mit Entengrütze bedeckten Wassertümpel, im Hintergrund [...] schwarz verräucherte Gebäude, dann grüne Wiesen, ein Schlackenweg und ein Himmel, an dem die Wolken dahin jagen, grau mit einem leuchtend weißen Rand hier und da, und einem tiefen Blau dort, wo die Wolken einen Augenblick zerreißen. Kurz, ich habe es so machen wollen, wie ich mir denke, dass der kleine Bahnwärter in seinem Kittel und mit seiner kleinen roten Fahne es sehen und fühlen muss, wenn er denkt: Heute ist's aber trübe.⁷⁷

Es muss stark davon ausgegangen werden, dass van Gogh auch auf die Ölbäume ähnliche düstere Gefühle projizierte, wenn er sie, wie etwa in einem Brief an den Maler und Kunstkritiker J.J. Isaacson implizit als Metapher für den Garten Gethsemane deutet.⁷⁸

Auch in ihrer Rezeption scheinen van Goghs Ölbäume – im Gegensatz zu den Sonnenblumen – konstant seit ihrer Entstehungszeit bis heute eine Projektionsfläche für fast ausschließlich düstere, beklemmende und beunruhigende Emotionen darzustellen. Davon zeugt auf sehr eindringliche Weise der 1890 erschienene Artikel des niederländischen Schriftstellers und Psychologen Frederik van Eeden (1860-1932):

Wer hat das Eindringlich-Trübselige dieser düsteren Bäume so angespannt gesucht und so leidenschaftlich ausgedrückt! Ach, die traurigen Ölbäume, die unseligen, schmerzverzerrten Bäume von Gethsemane. Er lässt sie in ihrer reglosen Trauer stehen, aufgereiht gegen fahle steinige Berge – die armen, machtlosen Sprinkelblättchen bleich im trockenen, mitleidlosen Licht an den schwarzen, ringenden Zweigen auf den wüstgewundenen, kurzen Stämmen darunter auf dem dünnen Boden. [...] Und nun wird man sagen – die Maler werden sagen -, dass ich Verknüpfungen herstelle, die ungehörig sind, dass ich mir in Gedankenverbindungen gefalle, die nichts mit Malkunst zu tun haben. Vielleicht. Aber dann weiß ich eines bestimmt: dass sie so beabsichtigt sind. Ich weiß, dass ich den Mann verstanden habe in dem, was er sagen wollte, und das ich es schön gefunden habe.⁷⁹

⁷⁷ [221], 31. Juli 1882, Den Haag. Interessant in dieser Textpassage ist auch van Goghs Auffassung, dass man das trübe Wetter nicht nur sehen, sondern auch *fühlen* kann.

⁷⁸ Siehe [614a], Mai/ Juni 1890, Saint-Rémy.

⁷⁹ Frederik van Eeden: Vincent van Gogh, in: De Nieuwe Gids, November 1890. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

Im zweiten Teil dieser Passage spielt van Eeden eindeutig mit der Denkfigur der Projektion. Er ist sich bewusst, dass er auf van Goghs Naturdarstellungen, seine Ölbäume und das Licht in seinen Gemälden eine Reihe von emotionalen Qualitäten projiziert, die nicht von sich aus in diesen äußeren Erscheinungen und Formen angelegt sind. Er glaubt diese Seelenstimmungen allerdings nicht von sich selbst dort hineingelegt, sondern von Vincent van Gogh. Er ist sich sicher, anhand der Formen und der Darstellungsweise die hinter dessen Gemälden stehende Absicht zu erkennen. Interessant ist hier vor allem, dass es sich bei dieser Rezension van Eedens um die Kunstkritik eines Psychologen handelt, den das Werk van Goghs deshalb so berührt, weil er darin eine besondere, das Gefühlsleben und die sensitive Wahrnehmung des Betrachters unmittelbar ansprechende Qualität erkennt, die unabhängig von der künstlerischen Qualität des van Gogh'schen Œuvres besteht und die er sich nach eigenem Bekunden selbst nicht richtig erklären kann:

*Keine Kunstkritik, keine Meinungen – nur eine Impression, Selbstbeobachtung – wichtig vielleicht, weil sie das Werk eines genialen, so gut wie unbekannten holländischen Künstlers betrifft, der vor wenigen Monaten verstorben ist. Ich wage über Vincent van Gogh zu schreiben, weil ich glaube, dass auch jemand, der kein Maler ist, seine Kunst sehr rein empfinden kann. Reiner und stärker vielleicht als die Maler selbst, weil diese mehr als Andere Anstoß daran nehmen, dass er vieles vernachlässigt, was ihnen wichtig ist. [...] Mich jedoch, der bei großer Malkunst immer Belehrung braucht und noch suchend seinen Weg findet, mich hat van Goghs Werk so stark und unmittelbar gefesselt, wie es bei mir etwas ganz Ungewohntes ist. Vielleicht bedeutet das etwas. Für mich sind die Feinheiten der Ausführung, der Tonwerte weniger wichtig als für Leute vom Fach. Ich frage nur, was ich schön finde und auch weiterhin schön finden werde. Diese Arbeiten fand ich schön, sehr schön. Und das bleibt auch so trotz der vielen Einwände von Leuten, die es besser wissen müssen als ich. [...] Wie es nun kommt, dass die Arbeiten von Vincent van Gogh mich sofort, mit einer mich selbst überraschenden Schnelligkeit und Heftigkeit gefesselt haben, so dass ich die inneren Bilder seiner Gemälde kaum aus dem Geist wegkommen kann, so dass ich seine Farben überall in den Dingen rings um mich sehe, so dass ich mich wundere, wie schön es ist, wo ich früher nichts Schönes sah – das begreife ich nicht recht.*⁸⁰

Auch der Kunstkritiker Albert Aurier, dessen Artikel „Les isolés“ noch zu Lebzeiten van Goghs erscheint, offenbart in seiner Interpretation der van

⁸⁰ Frederik van Eeden, in: De Nieuwe Gids, November 1890. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

Goghschen Ölbäume eine nicht minder einführende Betrachtungsweise, projiziert aber sehr differenzierte Seelenstimmungen auf die Bäume: In Aurier scheinen andere Emotionen wachgerufen werden, er sieht nicht die schmerzverzerrten Bäume von Gethsemane vor sich wie van Eeden, sondern stolze Riesen, sich mit unzählbarer Gewalt um ihr Leben kämpfen:

*[...] da sind Bäume, die sich winden wie Riesen in der Schlacht, die mit den Gebärden ihrer knorrigen, drohenden Astarme, mit dem tragischen Wehen ihrer grünen Mähnen ihre unzählbare Gewalt, den Stolz ihrer Leiber, ihren blutheißen Saft, ihre ewige Herausforderung an Sturm und Blitz, an die böse Natur verkünden;*⁸¹

Ein ausschlaggebendes Kriterium für die Art der in die Werke van Goghs eingefühlten Emotionen scheint der Rückschluss auf die Seele und Persönlichkeit des Künstlers zu sein. In besonderem Maße scheint dies für sämtliche Darstellungen von Bäumen in van Goghs Œuvre zu gelten, was sich durch den einfühlungsästhetischen Gesichtspunkt ihrer Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper wohl am besten erklären lässt. So macht es den Eindruck, als würden jeweils diejenigen Emotionen in van Goghs Ölbäume eingefühlt, die man am stärksten mit dem physischen Leben und dem Seelenleben des Künstlers in Verbindung bringt. Aus Auriers Essay etwa spricht die Auffassung eines von Leidenschaften geprägten, stolzen Visionärs und Vorkämpfers einer neuen Kunst:

*In der Tat ist Vincent van Gogh nicht nur ein großer Maler, trunken von seiner Kunst, von seiner Palette und von der Natur, er ist auch ein Träumer, ein leidenschaftlicher Gläubiger, der von schönen Utopien, von Ideen und Träumen lebt.*⁸²

Demnach sieht er auch in den Ölbäumen stolze Kämpfer. Hierbei gilt zu beachten, dass van Gogh, als Aurier über ihn schreibt, zwar bereits zahlreiche Niederlagen hat hinnehmen müssen, aber noch am Leben ist, aus Auriers Essay spricht die Hoffnung auf eine positive Wendung im Leben van Goghs, auf den ihm gebührenden baldigen Erfolg als Künstler. Van Eedens Rezension

⁸¹ Albert Aurier: Les isolés (dt. Die Einzelgänger), in: Mercure de France, Januar 1890. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

⁸² Ebd.

hingegen baut auf veränderten Tatsachen auf: Auch er sieht in van Gogh einen genialen und mutigen Künstler, der im realen Leben allerdings gescheitert ist, sein Selbstmord im Juli 1890 muss hierfür als Beleg gelten. Zwar gäbe es, wie van Eeden schreibt, in van Goghs Werk einige wenige *überschäumend-glückliche Bilder*, das meiste sei jedoch *dunkel und trüb und schmerzlich anzusehen*.⁸³ Die von ihm in die Ölbäume eingefühlte vermeintliche Gefühlsregung der Künstlerseele ist dann auch die des hoffnungslosen Leidens.

Die Voraussetzungen der Rezensenten in unserer Zeitgenossenschaft sind nun wiederum andere: Sowohl der zeitliche Abstand, als auch der in der Zwischenzeit eingetretene posthume Erfolg des Künstlers haben das Bild des verkannten Genies generiert, die Kenntnisse seiner Briefe lassen zudem einen außerordentlich differenzierten Einblick in sein Leben zu, sodass van Gogh zwar als tragische Gestalt wahrgenommen wird, die Konzentration auf seine visionäre Kraft und die Modernität seiner Bilder dies aber häufig überlagert. Der konstant einführenden Betrachtungsweise des gesamten van Gogh'schen Œuvres und der Ölbäume im Besonderen tut dies jedoch keinen Abbruch.

So sieht etwa unser Zeitgenosse Robert Rosenblum – auch wenn seine Schriften von deutlich weniger Pathos getragen sind, als die zuvor zitierten – in der Serie von Olivenhainen van Goghs einen Beleg für seine *Neigung zur inbrünstigen Identifikation mit jedem greifbaren Ding oder Wesen, das er malte*.⁸⁴ Für Matthias Arnold ist das hier gezeigte Werk (Abb. 9) aufgrund seiner ihm zufolge perfekten Mischung aus Spontaneität und Durchrhythmisierung die wichtigste Version der gesamten Olivenhain – Darstellungen van Goghs. Da es zu insgesamt nur sechs Gemälden aus van Goghs Zeit in Saint-Rémy gehört, die er signiert hat, geht Arnold davon aus, dass auch van Gogh die Kraft und Besonderheit dieses Werkes empfunden haben muss und das Arnold anschließend auf eine für die zeitgenössische van Gogh – Literatur ungewöhnlich einführende und projizierende Art beschreibt:

*Das ist keine impressionistische Baumlandschaft mehr, das sind – gleichsam als Nachfahren der holländischen Kopfweiden - Baumlebewesen, die auf freiem Feld einen bewegten, beseelten, existentiellen Tanz aufführen.*⁸⁵

⁸³ Siehe Frederik van Eeden, in: De Nieuwe Gids, November 1890. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

⁸⁴ Rosenblum 1981, S. 83 f.

⁸⁵ Arnold 1995, S. 517.

Ein weiteres Gemälde aus der Ölbaum-Serie, die 1889 ebenfalls in Saint-Rémy gemalte Landschaft mit Olivenbäumen und Alpillenkette (Abb. 11), bietet zahlreichen Rezensenten Anlass zu einer ähnlich emotional aufgeladenen und projizierenden Deutungsweise. Van Gogh selbst beschreibt Theo den Charakter und die Darstellungsweise dieses Gemäldes:

*Die Öl bäume mit der weißen Wolke und den Bergen im Hintergrund [...] sind von der Anlage her übertrieben, die Linien sind geschlängelt und stark konturiert wie auf den alten Holzschnitten.*⁸⁶

Geradezu nüchtern wirkt diese Beschreibung van Goghs im Vergleich zur Deutung Meyer Shapiros, dessen einführende Betrachtungsweise von van Goghs Werk wohl nirgendwo sonst so deutlich zum Ausdruck kommt:

*Die Leidenschaftlichkeit van Goghs erfüllt diese ganze Landschaft – Erde, Bäume, Berge, und Wolken – mit einer stürmischen, überquellenden Bewegtheit. Sie ist machtvoller und einfallsreicher als die ganze spätere expressionistische Kunst, die einer ganz ähnlichen gefühlsbeladenen Auffassung der Natur entsprang. [...] Die visionäre Wolke mit ihren blauen und gelben Streifen und ihrem welligen Umriss hat etwas unbestimmt Organisches – man könnte in ihr das geisterhafte Bild einer Mutter mit Kind sehen. Sie und die phantastisch gebildete Silhouette des Gebirges mit dem burgruinenhaft durchbrochenem Felsmassiv sind neue Formen von großer Eindringlichkeit.*⁸⁷

Unwillkürlich fühlt man sich an Robert Vischer erinnert, der in seiner Schrift *Über ästhetische Naturbetrachtung* die von ihm als *Objectivität* bezeichnete wesentliche Eigenschaft der ästhetischen Naturbetrachtung beschreibt:

Wir befassen uns dabei nicht mit ihrem Sein und realem Sinn, geschweige denn mit ihrem Nutzen, sondern mit ihrem Aussehen, ihrem Bild. [...] Der Reiz reiner Gegenständlichkeit wird aber noch erhöht durch den absteigenden Wesensunterschied der Natur von der Unruhe des Menschenlebens. Sie erscheint uns als eine unbewusste, schmerzlose Welt, und eben deshalb weidet sich unser Gefühl an ihr. Der abgehetzte Kulturmensch sucht sie auf wie ein verlorenes Eden; er sehnt sich aus dem Stadtgetriebe in die Einsamkeit der Wälder und Berge, wo er einen friedvollen Abglanz der Ewigkeit genießt. – Aber dennoch trägt er unbewusst sein ganzes inneres Menschenthum, seine ganze verwickelte und kämpfende Persönlichkeit

⁸⁶ [607], September 1889, Saint-Rémy.

⁸⁷ Meyer Shapiro: Van Gogh. Stuttgart ⁴1958, 106.

*in das unschuldige Bild der Natur hinüber und lässt sie dort auch wirr und kämpfend aufleuchten.*⁸⁸

Es macht den Anschein, als könne man van Goghs Werk nicht anders als einführend gegenüberreten. Denn selbst wenn – was durchaus nicht oft der Fall ist – bei der Betrachtung von van Goghs Naturdarstellungen auf anthropomorphisierende Projektionen verzichtet wird, ist es im Gegenzug meist die Farbe, die die Kritiker zur Projektion anregt. Während heute in der Van-Gogh-Literatur offenbar mehrheitlich versucht wird, jeden Verdacht der eigenen Projektion durch die wissenschaftliche Fundierung und vermeintliche Objektivität des Stils von sich zu weisen, hatten die Rezensenten in van Goghs Zeitgenossenschaft deutlich weniger Probleme. Die Denkfigur der Projektion scheint damals ein allgemein gebräuchliches Konzept gewesen zu sein, dessen sich zahlreiche anerkannte Wissenschaftler und Künstler bedienten. So sind mittlerweile neben den Belegen für die Einfühlung der Betrachter in das Werk van Goghs auch zahlreiche Anhaltspunkte für die Einfühlung van Goghs in das jeweils von ihm dargestellte Sujet geliefert worden. Es gilt nun im Folgenden, mögliche Berührungspunkte van Goghs mit einfühlungsästhetischen Theorien aufzuzeigen.

IV. BERÜHRUNGSPUNKTE VAN GOGHS MIT EINFÜHLUNGSÄSTHETISCHEN THEORIEN

1. Charles Blanc

1.1. *L'Homme ajoutant son âme à la nature*

Ein Berührungspunkt van Goghs mit einfühlungsästhetischen Theorien dürften die Schriften des stark vom deutschen Idealismus beeinflussten französischen Kunsthistorikers, Theoretikers und Kunstkritikers Charles Blanc (1813-1882) gewesen sein. Vor allem in seinem kunsttheoretischen Werk *Grammaire des arts du dessin*, das 1867 erschien und von Blanc als allgemeingültige Grammatik für den bildenden Künstler konzipiert war, treten implizit viele je-

⁸⁸ R. Vischer 1892, S. 195.

ner Denkfiguren zutage, die auch für die Einfühlungsästhetik von großer Bedeutung sind.⁸⁹

Wie Matthias Krüger ausführt, gehört Charles Blanc in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den großen Persönlichkeiten der französischen Kunstszene. Zweimal bekleidet er das Staatsamt des Generaldirektors der Künste (1848-1850 und 1870-1873), 1869 wird er in die *Académie des Beaux-Arts* gewählt und ab 1878 hat er den Lehrstuhl für Ästhetik am *Collège de France* inne. Blancs kunsttheoretische Haltung muss wohl, auch wenn dies in der Forschung nicht unumstritten ist, als in erster Linie akademisch und stark vom Idealismus beeinflusst bezeichnet werden.⁹⁰

Van Gogh hatte, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, mehrere Werke Charles Blancs gelesen und geschätzt, vor allem von der darin publizierten Farbenlehre Delacroix' zeigte er sich sehr beeindruckt. Im Jahr 1884 erwähnt van Gogh erstmals *Les artistes de mon temps*, eine kunsthistorische Publikation Blancs aus dem Jahre 1876, aus der er in einem Brief an Theo eine lange Passage zitiert, in der Blanc die Anekdote eines zufälligen Treffens mit Delacroix und ihr Gespräch über die richtige Farbverwendung wiedergibt.⁹¹ Diese Anekdote scheint van Goghs Interesse an Delacroix' Farbenlehre geweckt zu haben: Blanc verweist darin auf seine *Grammaire des arts du dessin*, in der sich weitere Erläuterungen zum Farbensystem Delacroix' befänden und van Gogh besorgt sich daraufhin auch dieses Werk Charles Blancs, wie aus einem auf August 1884 datiertem Brief an seinen Freund Rappard hervorgeht. Im April 1885 schreibt er dann auch aus der *Grammaire* eine lange Passage über Delacroix' Farbenlehre in einem Brief an Theo ab.⁹²

Bereits im Jahre 1879, als van Gogh das Werk Charles Blancs also vermutlich noch nicht kannte und kurz davor stand, die künstlerische Laufbahn einzuschlagen, zeigt sich aber eine deutliche Parallele in der Kunstauffassung van Goghs und derjenigen, die Charles Blancs in seiner *Grammaire des arts du*

⁸⁹ Siehe Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867.

⁹⁰ Siehe Krüger 2007, 22 ff.

⁹¹ Siehe [370], 1. Hälfte 1884, Nuenen. Siehe hierzu: Charles Blanc: *Les artistes de mon temps*. Faksimile-Druck der Erstausgabe von 1876, o. O. 2005. Des Weiteren gründete Charles Blanc 1859 die bald als die führende Kunstzeitschrift Frankreichs angesehene *Gazette des Beaux-Arts*, deren Lektüre Vincent van Gogh seinem Bruder Theo bereits 1873 ans Herz legte, siehe [12], 19. November 1873, London.

⁹² Siehe [R 47], August 1884, Nuenen und [401], April 1885, Neuenen.

dessin geäußert hat. Im Juni 1879 schreibt Vincent aus Wasmes in Belgien an Theo:

*Ich kenne noch keine bessere Definition für das Wort Kunst als diese: L'art c'est l'homme ajouté à la nature - zur Natur, zur Wirklichkeit, zur Wahrheit, doch mit einer Bedeutung, mit einer Auffassung, mit einem Charakter, welche der Künstler daraus herausschält, denen er Ausdruck gibt, qu'il dégage, die er entwirrt, freimacht, erhellt. Ein Bild von Mauve oder Maris oder Israels spricht mehr und deutlicher als die Natur selbst.*⁹³

Van Gogh bezieht sich hier auf die Francis Bacon zugeschriebene Kunstdefinition, die auch Charles Blanc in seiner *Grammaire* zitiert: *Homo additus naturae*, die Kunst ist die Natur plus dem Menschen.⁹⁴ Van Gogh und Blanc eint folglich die Ansicht, dass sich wahre Kunst aus der Interpretation der Natur durch den Künstler ergäbe und nicht aus der Imitation der Natur. In der Blanc'schen Übersetzung wird aus *Homo additus naturae* gar *L'Homme ajoutant son âme à la nature*⁹⁵, was deutlich macht, dass die Interpretation der Natur für Blanc über die jeweils individuelle Beseelung der Natur durch den Künstler funktioniert, also mittels der Einfühlung in die Natur. Blanc benennt dies zwar nicht explizit als Einfühlung, Projektion oder Empathie, das von ihm gebrauchte Motiv des *Hinzufügens* der Seele zur Natur machte es aber nahezu unmöglich, hier keine Parallele zur Einfühlungsästhetik zu erkennen. Aufgrund der zeitlichen Diskrepanz – Blancs *Grammaire* erschien 1867, Robert Vischers Dissertation *Über das optische Formproblem*, die wohl als die erste rein einfühlungstheoretische Schrift betrachtet werden muss, erst 1873 – konnte Blanc auch keinen expliziten Bezug auf die Einfühlungsästhetik nehmen. Offenkundig war er jedoch stark von den Theorien zeitgenössischer deutscher Ästhetiker beeinflusst und beeindruckt, wie er in seiner *Grammaire* an mehreren Stellen erwähnt. Er könnte somit durchaus einige prominente Vorläufer der Einfühlungsästhetik, wie etwa Friedrich Theodor Vischer, gekannt haben. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass in Blancs Erläuterungen zum Stand der Kunstwissenschaften in Frankreich ein Verweis auf das in Deutschland gerade im Entstehen begriffene Konzept Einfühlungsästhetik anklingt. Blanc erwähnt hier die an den deutschen Universitäten mit großem

⁹³ [130], Juni 1879, Wasmes.

⁹⁴ Siehe Blanc 1867, S. 10 und 18.

⁹⁵ Ebd., S. 10.

Eifer gelehrte *Wissenschaft vom Schönen*⁹⁶, so auch der Untertitel von Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik*, und der *Wissenschaft vom Gefühl*⁹⁷. Gerade Blancs Betonung des *Gefühls*, dass in Deutschland Eingang in den kunstwissenschaftlichen Diskurs gefundenen habe, lässt stark an die einfühlungspsychologischen Tendenzen in der deutschen Ästhetik denken, wie sie etwa zeitgleich bei Friedrich Theodor Vischer ihren Niederschlag finden. Gegenüber der universitären Avanciertheit Deutschlands⁹⁸ auf dem Gebiete der Ästhetik bemängelt Blanc die Rückständigkeit Frankreichs in kunsttheoretischer Hinsicht: So brächte dieses für sein künstlerisches Urteilsvermögen so geschätzte Land zwar einige der weltbesten Künstler hervor, beteilige sich aber gleichzeitig nicht am aktuellen, grenzüberschreitend – europäischen, kunstästhetischen Diskurs.⁹⁹

Das Resultat der starken Betonung von Gefühlswerten in der zeitgenössischen ästhetischen Theorienbildung sieht Blanc in der mittlerweile allgemein - trotz mangelnder Theorienbildung auch in Frankreich - anerkannten neuen Aufgabe der Kunst, dem Betrachter Emotionen anstatt eines mimetischen Naturabbildes zu vermitteln. Für den Künstler besteht seine Arbeit also folglich darin, in dem von ihm gewählten Sujet seine Gedanken und Gefühle, sein Seelenleben, zum Ausdruck zu bringen:

*La peinture, si souvent et si longtemps définie, „l'imitation de la nature“, avait été par la méconnue dans son essence et réduite au rôle que remplirait la photographie coloriée. Le but a été confondu avec le moyen. Aussi une telle définition n'a-t-elle pu se maintenir, du jour où est née cette science du sentiment que nous appelons l'esthétique, du jour où elle est devenue presque un art. Il n'est pas un seul critique maintenant, ni un seul artiste, qui ne voie dans la nature, au lieu d'un simple modèle à imiter, un thème aux interprétations de son esprit. Celui-ci la considère comme un répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes qui lui serviront à communiquer ses émotions, ses pensées. Celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur.*¹⁰⁰

Den obersten Rang innerhalb der Gattungshierarchie nimmt für Charles Blanc nach wie vor das Historiengemälde ein. Wie Matthias Krüger ausführt, ist es

⁹⁶ *Science du beau*, Blanc 1867, S. 2.

⁹⁷ *Science du sentiment*, ebd., S. 512.

⁹⁸ und Englands. Ebd., S. 2.

⁹⁹ Siehe ebd., S. 2.

¹⁰⁰ Ebd., S. 512.

Blancs Absicht in der *Grammaire des arts du dessin*, dieses Genre, das im Laufe des 19. Jahrhunderts bereits enorm an Bedeutung verloren hatte, wieder in seinem traditionellen Rang etablieren.¹⁰¹ Der Landschaftsdarstellung im Historienbild kommt allerdings nach der Auffassung Blancs eine entscheidende, wenn auch nicht dominierende Rolle zu:

*L'univers va passer devant nos yeux, et dans les spectacles d'art, le principal personnage du drame, l'homme, va paraître, accompagné de la nature entière, qui, semblable au chœur de la tragédie antique, répondra par ses harmonies aux sentiments qu'il exprime, répétera ou traduira ses pensées, lui prêtera le prestige de sa lumière, le langage de ses couleurs, et formera, pour ainsi dire, un écho prolongé à tous les accents de l'âme humaine.*¹⁰²

Die Darstellung der Landschaft dient demnach der Illustration der menschlichen Seelenstimmung. Da die Seelenstimmung der im Historienbild dargestellten Figuren allerdings nur deren gedachte Seelenstimmung sein kann – gedacht sowohl vom Künstler, als auch vom Betrachter – kann es sich bei den in der Landschaft wiedergespiegelten Emotionen folglich nur um die vom Künstler oder Betrachter darauf projizierten Emotionen handeln. Das Konzept der Natureinfühlung muss demnach auch auf dem geistigen Horizont Charles Blancs eine Rolle gespielt haben, als sich die Einfühlungsästhetik zur gleichen Zeit in Deutschland zu einer wissenschaftlichen Disziplin zu entwickeln begann. Die Auffassung Blancs verdeutlicht somit die Omnipräsenz der psychologischen Denkfigur der Einfühlung auch außerhalb des deutschsprachigen Raums.

In der zuletzt zitierten Passage aus der *Grammaire des arts du dessin* werden von Blanc zwei der wichtigsten Mittel angesprochen, um in einem Gemälde Gefühle auszudrücken, und die auch die Einfühlungsästhetik in diesem Zusammenhang erwähnt: Licht und Farbe. So glaubt auch Friedrich Theodor Vischer, eine große symbolische Bedeutung von Licht und Farbe auf dem *landschaftlichen Gebiete* zu erkennen, wo sie sich mit unbeseelten Gegenständen verbinden und *stimmungsvoll auf das Gemüt wirken, wo die Farbe als Aus-*

¹⁰¹ Siehe Krüger 2007, S. 23.

¹⁰² Blanc 1867, S. 509.

*druck der inneren leiblichen und seelischen Stimmung lebendiger Individuen auftritt und die Pflanze zum Seelenbild wird.*¹⁰³

*Eine wunderbare Sinnbildsprache der Natur selbst gibt sich hier zu erkennen, die den tieferen Harmonien, um die es sich nun handelt, den Verhältnissen der Formen, Bewegungen, Handlungen, Gedanken die Farbe als Widerschein ihres inneren Wesens und Lebens verknüpft;*¹⁰⁴

Aus diesen recht ähnlichen Feststellungen der beiden Ästhetiker Blanc und Vischer folgt laut Blanc für die Landschaftsmalerei, dass jeder beliebige Landschaftsausschnitt aufgrund der Vielzahl von Nuancen des individuellen Gefühls und Temperaments des Künstlers bis ins Unendliche variiert werden kann, da jeder Künstler jedem seiner Motive den Stempel seines persönlichen Charakters aufdrücke.¹⁰⁵ Jedoch verlange ein Landschaftsgemälde für Blanc nach der Idealisierung des gewählten Ausschnittes aus der Wirklichkeit durch den Künstler *en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine*¹⁰⁶. Die Idealisierung der Natur solle Blanc zufolge also ebenso wie ihre Interpretation durch ihre Aufladung mit den jeweiligen Seelenstimmungen des Künstlers geschehen. Hier wird deutlich, dass Blanc, wie auch Friedrich Theodor und Robert Vischer, entgegen der romantischen Auffassung nicht von einer an sich beseelten Natur ausgeht, sonder von einer Beseelung der unbelebten Materie durch den Künstler:

*Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante [...]. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle [la nature] est impuissante à les exprimer. Lui seul [l'artiste] peut les rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.*¹⁰⁷

Van Gogh hätte sich dieser Auffassung wohl nicht bedingungslos angeschlossen, wie schon in dem Abschnitt über seine Naturauffassung klar geworden sein dürfte. Seine Ausführungen schwanken stets zwischen der Auffassung einer beseelten und einer erst durch die menschliche Wahrnehmung beseelten Natur. Aus der zu Beginn dieses Kapitels zitierten Briefstelle van Goghs, in

¹⁰³ F.Th. Vischer: Kritik meiner Ästhetik, in: Ders. 1922, S. 234 und 273 f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 274.

¹⁰⁵ *Chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel.* Blanc 1867, S. 21.

¹⁰⁶ Blanc 1867, S. 639.

¹⁰⁷ Ebd., S. 640.

der er Theo die von ihm bevorzugten Definition der Kunst erläutert, geht aber doch klar hervor, dass ihm zufolge der Künstler der Natur Ausdruck verleihen und sie zum Sprechen bringen kann, ganz gleich, ob sie von Grund auf beseelt ist oder nicht. Nun scheint es durchaus plausibel, dass dieses *Entwirren* und *Erhellen* der Natur durch den Künstler für van Gogh über seine emotionalen Fähigkeiten, also seine Einfühlung in den Gegenstand erfolgen soll, da man um die Bedeutung weiß, die van Gogh dem Ausdruck von Gefühl und Seele in einem Kunstwerk beimisst. Denn nur wenn ihm ein Kunstwerk als *gut gefühlt* erscheint und sich für ihn die Seele des Künstlers darin widerspiegelt, kann es von ihm ein wohlwollendes Urteil erwarten.

Der Ausdruck von Gefühl, Persönlichkeit und Seele des Künstlers stellt also für Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Charles Blanc und Vincent van Gogh die Essenz eines jeden gelungenen Kunstwerkes dar. Im Falle der Landschaftsmalerei kann dies nichts anderes sein als die Projektion menschlicher Gefühle in Erscheinungen der Natur. Die Projektionsleistung des Künstlers steht somit nicht nur bei den beiden Vischers – Robert Vischer erhebt sie ja sogar explizit zum Selbstzweck jedes Bildes - im Mittelpunkt des Kunstschaffens, sondern auch bei Charles Blanc und Vincent van Gogh.

1.2. Die Farbe als Sprache des Gefühls

Unübersehbar spielen Farbe und deren Beschaffenheit und Verwendung sowohl in den kunsttheoretischen Schriften Charles Blancs, als auch in der Einfühlungsästhetik Friedrich Theodor und Robert Vischers und in ganz besonderem Maße in ihrer praktischen Ausführung im Werk Vincent van Goghs eine dominierende Rolle. Durch den direkten Vergleich mit der Einfühlungsästhetik von Friedrich Theodor und Robert Vischer lassen sich auch die Positionen Blancs und van Goghs mit einfühlungsästhetischen Theorien in Verbindung bringen.¹⁰⁸

Charles Blanc sieht in der Farbe sowohl einen essentiellen Bestandteil der Natur, als auch ein essentielles Element der Malerei, wenngleich sie auch in beiden Fällen, in der natürlichen Ordnung sowie in der Kunst, dem *dessin* unter-

¹⁰⁸ Erläuterungen zum Einsatz von Linie und Farbe interessieren hier nur insofern Bezug auf Seelenleben, Sinnesreizungen u.ä. genommen wird.

geordnet sei, denn: *La nature s'est donc servie du dessin pour définir les objets, et de la couleur, pour les nuancer.* Wie Matthias Krüger nachweist, stellt die Farbe für Blanc das geeignete künstlerische Ausdrucksmittel des Gefühls dar, während das *dessin* allein dazu in der Lage ist, Gedanken auszudrücken.¹⁰⁹ Die Farbe ist für Blanc die „Gefühls-Sprache“ des Malers, mit der er in seinem Gemälde auch die Natur zum Sprechen bringen soll.¹¹⁰

Das Spektrum der Farben in der Natur bewegt sich Blanc zufolge zwischen den Polen Schwarz und Weiß, wobei die einzelnen Farben und Farbtöne auf die unterschiedlichen Stimmungen der Seele antworten. In auffallend anthropomorphisierender Weise beschreibt Blanc am Beispiel der Sonne das breite Farbenspektrum der Natur, die sich dem Künstler als Inspirationsquelle böten:

*Chaque jour le soleil renouvelle l'inépuisable écrin des diamants de l'aurore et des ses pierreries du couchant. Chaque jour il change la mise en scène de sa disparition, soit qu' à l'horizon de l'Océan, il allume des incendies que toutes les vagues de la mer n'éteindraient point, et semble entrer pour son repos dans des palais de feu, soit qu' il se cache tristement derrière ces fantômes de nuages qu'aucune parole ne peut décrire, qu'aucun pinceau ne peut rendre, soit qu'il mette en mouvement ces sauvages concerts de couleurs, qui, aigris par quelque dissonances, ressemblent aux mouvements saccadés de la musique guerrière.*¹¹¹

Die Sonne wird hier gleichsam zum Akteur und Regisseur eines unnachahmlichen Farbenspektakels. Es kann generell festgestellt werden, dass sich in Blancs Ausführungen in der *Grammaire des arts du dessin* der Gebrauch von Naturanthropomorphismen häuft, sobald es um den Ausdruck von Gefühlen und Seelenstimmungen in einem Kunstwerk und die in diesem Sinne richtige Verwendung der Farbe geht.¹¹² Die Einfühlung in die Natur durch den Maler, ihre Vermenschlichung und eine emotional geleitete Farbverwendung scheinen für Blanc also offenbar geeignete Mittel gewesen zu sein, um die Persönlichkeit des Künstlers und seine Gefühle im Werk zum Ausdruck zu bringen.

¹⁰⁹ Siehe Krüger 2007, S. 190.

¹¹⁰ *La couleur, disons-nous ; elle est en peinture un élément essentiel, presque indispensable, puisque, ayant à mettre en scène toute la nature, le peintre ne peut la faire parler sans lui emprunter son langage.* Blanc 1867, S. 511. Anthropomorphismen wie *faire parler la nature, langage des couleurs* oder *langage de la nature* finden sich bei Blanc ausgesprochen häufig.

¹¹¹ Blanc 1867, S. 26.

¹¹² Siehe z.B. auch Ebd., S. 509.

Eine einfühlungstheoretische Erklärung für Blancs Einteilung des Farbspektrums in *heitere Nuancen* und *melancholische Töne*¹¹³ findet sich bei Friedrich Theodor und Robert Vischer, wie mittlerweile schon mehrfach deutlich geworden ist. So konstatiert Robert Vischer hier etwa, wie im Kapitel zu van Goghs Sonnenblumen beschrieben, eine *sonderbare Verwechslung der eigenen Erregung mit der Erregungsursache*.¹¹⁴ Nicht die Farben sind heiter oder melancholisch, sondern die vom Betrachter darauf projizierten Emotionen.

Entscheidend für das Farbempfinden sind Charles Blanc zufolge die Schwingungen der Farben, womit er sich explizit auf die *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie* des Schweizer Mathematikers Leonhard Euler bezieht.¹¹⁵ So sei jede Farbe durch eine bestimmte Anzahl an Schwingungen charakterisiert, die auf das Auge einwirkten. Blanc hält es, in Anlehnung an Euler, darüber hinaus für sehr wahrscheinlich, dass die Schwingungszahl nicht nur eine den Farben innewohnende Qualität sei, sondern dass die Farben an sich nichts anderes seien, als unterschiedlichen Schwingungen des Lichts. Allerdings konkretisiert Blanc dies nicht weiter und versucht auch nicht, seine Annahme durch Erkenntnisse der Sinnesphysiologie zu untermauern. Stattdessen gibt er einige – allerdings nur mäßig erhellende – Beispiele *vibrierender* Werke sowohl der Orientalen, als auch Delacroix', die in einem einzigen Farbton und dessen Abstufungen und Schattierungen gehalten sind.¹¹⁶

Wie Charles Blanc geht auch Robert Vischer von der Existenz von Lichtwellen aus und stellt eine Verbindung von der darauf zurückzuführenden Farbwirkung auf die Reizung von Nervengruppen her, worin er die Grundlage jedes Farbempfindens sieht:

¹¹³ *Des couleurs [...] qui, suivant la disposition de nos cœurs, nous offrent, en s'élevant au blanc, des nuances gaies, ou en descendant au noir, des teintes mélancoliques.* Blanc 1867, S. 25 f.

¹¹⁴ R. Vischer 1873, S. 26.

¹¹⁵ Siehe Blanc 1867, S. 606. Dieser Klassiker der allgemeinverständlichen naturwissenschaftlichen Literatur wurde erstmals 1768 in St. Petersburg veröffentlicht und erlebte seitdem zahlreiche Neuauflagen und Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen. Die an die Tochter des mit Euler befreundeten Markgrafen Friedrich-Heinrich von Brandenburg - Schwedt gerichteten, in französischer Sprache abgefassten Briefe aus den Jahren 1760-1762 sollten die jugendliche Empfängerin in die Grundlagen der Physik und in einige damit verbundene erkenntnistheoretische und theologische Fragen einführen. Ein Neudruck der „Lettres“ findet sich z.B. bei Shristi Chatterji: Euler, Leonhard: *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie*. Publiées sous la direction de Shristi D. Chatterji, Lausanne 2003.

¹¹⁶ Blanc 1867, S. 606 f.

In erster Linie für den Lichtsinn steht natürlich das Licht. Die Wirkung desselben beruht wie bekannt auf Bewegungen, Fluktuationen des Lichtäthers, die Farbenwirkung lediglich auf der verschiedenen Schnelligkeit dieser Bewegung, resp. Auf längeren oder kürzeren Lichtwellen. Man hat nun unter Anderem die Annahme aufgestellt, dass das Auge drei verschiedene Arten lichtempfindlicher Nervengruppen besitze (roth, grün, violett oder roth, grün, blau).¹¹⁷ Wenn dies wahr ist, so wirkt also ein einfaches Licht, oder eine einfache, isolirte Farbe [...] insofern angenehm oder unangenehm als die Nervengruppe überhaupt zu einer Reaktion geneigt ist oder nicht. Und diese Neigung wird wohl nur an einem im Auge latenten Schwingungsreize einer der beiden übrigen Nervengruppen liegen. Eine aus zwei Grundfarben gemischte Farbe wirkt anziehend, wenn sie eine bequeme Combination von Nervenschwingungen erregt. [...] Selbst im Nervenleben würde demnach etwas wie Symmetrie existiren und aus dieser würde sich dann das Bedürfnis leichter Contraste der coloristischen Wirkungstheile erklären.¹¹⁸

Vischer bezieht sich hier auf die Sinnesphysiologie Wilhelm Wundts¹¹⁹, mit Formulierungen wie etwa der durch Mischung zweier Grundfarben erregten *bequemen Combination von Nervenschwingungen* beruft er sich offenbar das System der Komplementärkontraste, wie es etwa Goethe in seiner Farbenlehre beschrieben hat.¹²⁰ Blanc verweist ebenfalls auf Goethes Farbenlehre, der etwa zeitgleich mit Delacroix um 1830 seine Entdeckungen zu den Komplementärfarben und Komplementärkontrasten gemacht habe, also bereits neun Jahre bevor der französische Chemiker Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) seine Abhandlung über die Simultankontraste der Farben veröffentlichte, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Farbtheorie der Moderne hatte.¹²¹

Aus der von Blanc wiedergegebenen Farbenlehre von Delacroix zieht van Gogh wichtige Anregungen für sein Schaffen, vor allem in seinem Spätwerk ab 1888 wird die Verwendung der Farbe große Bedeutung erlangen, denn von

¹¹⁷ R. Vischers Fußnote an dieser Stelle: *Wundt. Vorlesungen über Thier- und Menschenseele*. S. 158. R. Vischer 1873, S. 6.

¹¹⁸ Ebd., S. 6 f.

¹¹⁹ Vischers Fußnote hierzu: *Wundt: Vorl. ü. Th.- u. Ms.*, 35. Vorl., S. 77., Ebd., S. 7.

¹²⁰ Jutta Müller-Tamm weist auf die große Bedeutung der Goetheschen Farbenlehre für die frühe Sinnesphysiologie hin, die durch einen starken ästhetischen Einschlag gekennzeichnet war. Siehe Müller-Tamm 2005, S. 29. Wundt bezieht sich sowohl auf Goethes Farbenlehre, als auch auf frühe Sinnesphysiologiker, siehe z.B. Wundt ⁶1911, S. 129 ff. und Ders.: *Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele*. 2 Bd., hier Bd.2, Leipzig 1863, 35. Vorl. S.74 ff.

¹²¹ Siehe Blanc 1867, S. 597 ff., Michel-Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*, Paris 1839 sowie Krüger 2007, S. 23.

Beginn seiner Zeit im Süden an wird ihm das Studium der Farbe und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zum Hauptanliegen:¹²²

Mir ist immer, als müsste ich da irgendetwas entdecken. Die Liebe zweier Liebenden auszudrücken durch eine Vermählung zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung und ihre Entgegensetzungen, durch das geheimnisvolle Vibrieren einander angenäherter Töne. Das Geistige einer Stirn auszudrücken durch das Leuchten eines hellen Tones auf einem dunklen Hintergrund. Die Hoffnung durch einen Stern auszudrücken. Die Leidenschaft eines Menschen durch einen leuchtenden Sonnenuntergang.
123

Wenn van Gogh wie hier vom *geheimnisvollen Vibrieren einander angenäherter Töne* und vom *Leuchten, Zittern und Schwingen der Farben*¹²⁴, lässt sich das als deutlicher Anklang an die Ausführungen Blancs zu den von Delacroix' entdeckten *vibrations des couleurs*¹²⁵ lesen.

In immer stärkerem Maße tendierte van Gogh zu einer suggestiven und freieren Farbverwendung, die durch das Studium der Farbenlehre Delacroix befruchtet wurde. In seinen Briefen kommt deutlich zum Ausdruck, dass die Farben für ihn zunehmend zu einer *Tonleiter suggestiver Gefühlswerte*¹²⁶ werden und aus sich selbst heraus Emotionen wie *Erregung, Leidenschaft und Temperament*¹²⁷ suggerieren können, wobei hier natürlich wieder die einfühlungsästhetische Theorie Robert Vischer greift: Van Gogh verwechselt hier seine eigene, ihn beim Betrachten der Farben befallende Erregung mit der Erregungsursache, spricht: er projiziert. Um auch beim Betrachter Gefühle auszulösen, können und müssen die Farben van Gogh zufolge unabhängig von der

¹²² Gerade im Hinblick auf das Vorfinden intensiverer Farben und Kontraste in Südfrankreich hatte van Gogh bereits vor seinem Aufbruch nach Arles große Hoffnungen gehegt, die er durchaus als erfüllt ansah. Im Juni 1888 schrieb er an Theo: *Was spricht dafür, im Süden zu bleiben, selbst wenn es teurer ist? Sieh mal: die japanische Malerei ist hochbeliebt, man lässt sich davon beeinflussen, das ist allen Impressionisten gemein, und da sollte man nicht nach Japan gehen, das heißt in die Gegend, die ein guter Ersatz für Japan ist, in den Süden? Ich glaube eben, dass schließlich doch die Zukunft der neuen Kunst im Süden liegt. [...] Ich wünschte, Du könntest mal eine Zeit hier sein, Du würdest es nach einer Weile spüren, das Sehen wird anders, man sieht mit mehr japanischen Augen, man fühlt die Farbe anders. Auch bin ich überzeugt, dass gerade durch einen langen Aufenthalt hier meine Persönlichkeit freier werden wird. Der Japaner zeichnet schnell, sehr schnell, wie der Blitz, denn seine Nerven sind feiner, sein Empfinden ist schlichter. Ich bin erst seit ein paar Monaten hier – aber sag mal: hätte ich in Paris die Zeichnung mit den Booten in einer Stunde machen können? Nicht einmal mit Hilfe des Rahmens, und das hier ist gemacht ohne abzumessen, ich habe einfach der Feder freien Lauf gelassen. Ich sage mir also, dass die Kosten allmählich durch die Arbeit wieder hereinkommen werden.* [500], Juni 1888, Arles.

¹²³ [531], September 1888, Arles.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Blanc 1867, S. 606.

¹²⁶ Shapiro ⁴1958, S. 17.

¹²⁷ [533], 8. September 1888, Arles.

tatsächlichen Farbe eines Objekts verwendet werden. Bereits sehr früh lässt van Gogh erahnen, wie wichtig ihm später die Farbe als Ausdrucks- und Stimmungsträger werden wird. Im Oktober 1885, während seiner Zeit in Nuenen, berichtet er Theo von seiner Überzeugung, dass die Farbe aus sich selbst heraus etwas ausdrücke, womit er sich explizit auf Charles Blanc bezieht:

*Les vrais peintres sont ceux qui ne font pas la couleur locale – das war es, was Blanc und Delacroix einst besprochen. Darf ich darunter nicht kühn-erweise verstehen, dass ein Maler gut daran tut, wenn er von den Farben auf seiner Palette ausgeht statt von den Farben der Natur? Ich meine, wenn man zum Beispiel einen Kopf malen will und man sieht sich die Natur, die man vor sich hat, genau an, dann kann man denken: dieser Kopf ist eine Harmonie von Rotbraun, Violett und Gelb, alles gebrochen – ich werde ein Violett und ein Gelb und ein Rotbraun auf meine Palette setzen und die untereinander brechen. Ich übernehme von der Natur eine gewisse Reihenfolge und eine gewisse Genauigkeit in der Platzierung der Töne, ich studiere die Natur, damit ich keinen Unsinn mache und vernünftig bleibe; doch ob meine Farbe buchstäblich genau dieselbe ist, daran liegt mir nicht weiter viel, wenn sie nur auf meinem Bild gut wirkt, ebenso wie sie im Leben gut wirkt. Viel mehr wert ist ein Porträt von Courbet – männlich und frei gemalt in allerlei tiefen Tönen von Rotbraun, von Goldfarben, von kälterem Violett im Schatten mit Schwarz als repoussoir und dazu ein Stückchen getöntes weißes Leinen als Ruhepunkt für das Auge – schöner als ein Porträt von irgendwem, der mit abscheulicher Genauigkeit die Farbe des Gesichts nachgepinselt hat.*¹²⁸

Ob van Gogh Blanc hier tatsächlich in dessen Sinne auffasst, kann nicht mit Gewissheit bejaht werden. Allerdings ist Blancs Wertschätzung für die Farbbehandlung Gustave Courbets (1819-1877) bekannt, den er darüberhinaus wenig schätzte. Courbets Gemälde *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (Abb. 12) etwa, das im Salon des Jahres 1866 ein großer Publikumserfolg war, bezeichnet Blanc in einem Artikel in der Gazette de Beaux Arts als *bien touchée, d'un beau ton, d'une belle pâte*, die Qualität der Farbpalette allein mache ein Gemälde für Blanc aber bei weitem noch nicht zu einem guten Gemälde: *C'est un produit brillant de la palette, mais non pas une émanation de l'âme.*¹²⁹ Einem akademischen Künstler wie Alexandre Cabanel, dem van Gogh aufgrund des in seinen Augen mangelnden Ausdrucks von Gefühl in seinen Werken nicht sonderlich viel abgewinnen konnte, gab Blanc

¹²⁸ [429], Oktober 1885, Nuenen.

¹²⁹ Charles Blanc: Salon de 1866, in: Gazette des Beaux Arts, 1866, 2 Bd., hier Bd. 1, S. 504. Zit. nach Krüger 2007, S. 44 f.

klar den Vorzug vor Courbet.¹³⁰ Auch spricht sich Blanc in der *Grammaire* deutlich für die Relativität der Farbe aus¹³¹ und sieht ihre Hauptfunktion im Ausdruck der Seelenstimmung des Künstlers, was mit van Goghs Auffassung übereinstimmt. Es bedürfte jedoch einer gesonderten Untersuchung, um alle Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Kunstempfinden van Goghs und Blancs aufzudecken.

Mit zunehmendem räumlichem und zeitlichem Abstand zur Pariser Kunstszene scheinen sich van Goghs eigene Vorstellungen vom Wesen der Kunst und ihrer Hauptaufgabe im Ausdruck von Gefühl und seelischen Empfindungen dann immer stärker ihren Weg auf die Leinwand zu bahnen. Dabei wird die Farbe, wie am Beispiel der Sonnenblumenbilder gesehen, zum wesentlichen Ausdrucksträger von Seelenstimmungen.¹³² Uwe Schneede spricht von van Goghs zunehmender Trennung der Farbe von der Abbildungsfunktion, die während seiner Schaffensperiode in Südfrankreich und seinen letzten Lebensmonaten in Auvers-sur-Oise ihren Höhepunkt erreichte:

*Indem er die Töne der Wirklichkeit zerlegte und in ungemischten Palettenfarben direkt nebeneinander auf die Leinwand brachte, so dass die – aus der Nähe besehen: unverbundenen – Farbflecken sich erst aus der Ferne zu einem dynamischen Äquivalent der Realität zusammenfügen, vollzog er definitiv die Trennung der Farbe von der Abbildungsfunktion – er verselbständigte die Mittel.*¹³³

Für van Gogh bedeutet seine von Schneede als Verselbständigung der Mittel bezeichnete neuartige Farbverwendung allerdings sicherlich keine vollständige Autonomisierung der Farbe, gegen die sich auch Friedrich Theodor Vischer explizit wendet:

¹³⁰ Siehe hierzu Krüger 2007, S. 23 und 44 f. und zu van Goghs Meinung über die künstlerischen Qualitäten Cabanels z.B. [418], Sommer 1885, Nuenen.

¹³¹ *Le dessin a cet autre avantage sur la couleur, que celle-ci est relative, tandis que la forme est absolue. Les couleurs varient suivant le milieu où elles se trouvent; elles sont modifiées par tout ce qui les environne. Ainsi le rose, à côté d'un rouge violent, paraîtra gris; un ton n'est pas dans l'ombre ce qu'il était à la lumière; telle draperie, qui est bleue le jour, deviendra verte le soir. Il n'en est pas de même de la forme, qui conserve son caractère, quels que soient le lieu et le moment où on la regarde.* Blanc 1867, S. 24.

¹³² Siehe hierzu z.B. [520], August 1888, Arles. *Ich merke jedoch, dass alles, was ich in Paris gelernt habe, entschwindet, und ich komme auf die Ideen zurück, die ich mir früher auf dem Lande zusammengedacht habe, ehe ich die Impressionisten kannte. Und ich würde mich nicht wundern, wenn die Impressionisten bald allerlei an meiner Malweise auszusetzen fänden, die eher durch die Ideen von Delacroix befruchtet worden ist als durch die ihren. Denn statt genau wiederzugeben, was ich vor Augen habe, bediene ich mich der Farbe eigenmächtiger, um mich kraftvoll auszudrücken.*

¹³³ Schneede 2003, S. 49.

*Große Konfusion müsste entstehen, wenn man die Farbe als Darstellungsmittel der Malerei so verstünde, dass man meinte, es können nun Farben ans sich als der Stoff auftreten, aus dem ein ästhetisches Ganzes sich bildet. Die Farbe, womit der Maler malt, ist nur das Mittel, die Farbe des Objekts.*¹³⁴

Auch van Gogh spricht sich in einem Brief an Émile Bernard deutlich gegen die Abstraktion und eine völlige Autonomisierung der künstlerischen Mittel aus: Für ihn bleibt die Farbe an die Form gebunden, wenngleich sie sich nicht zwangsläufig an der farblichen Erscheinung des Gegenstandes in der Wirklichkeit orientieren muss.

*Als Gauguin in Arles war, habe ich mich, wie Du weißt, ein- oder zweimal zu einer Abstraktion verleiten lassen: in der „Berceuse“ und in einer „Romanleserin“, schwarz in einer gelben Bibliothek; und damals erschien mir die Abstraktion ein verlockender Weg. Aber das ist verhextes Land, mein Guter! Und bald steht man vor einer Mauer. Ich sage nicht, dass man sich nach einem ganzen Mannesleben des Suchens, des Ringens mit der Natur Leib an Leib nicht hineinwagen dürfe; aber ich für mein Teil will mir über all das nicht den Kopf zerbrechen. Das ganze Jahr über habe ich nach der Natur geschuftet und kaum an den Impressionismus gedacht und überhaupt an nichts. Aber noch einmal habe ich mich verleiten lassen, nach allzu großen Sternen zu greifen, und – neuer Misserfolg – ich habe genug davon. Also male ich jetzt Ölbäume und suche die verschiedenen Effekte herauszukriegen: grauer Himmel gegen gelbes Gelände, mit der schwarzgrünen Note des Ölbaumlaubs; ein anderes Mal Gelände und Laub ganz violett gegen gelben Himmel; dann Gelände ockerrot und Himmel grünrosa. Sieh, das interessiert mich mehr als die obengenannten Abstraktionen.*¹³⁵

Es ist aufgrund der bereits ausführlich geschilderten Naturauffassung van Goghs zu stark anzunehmen, dass van Goghs Interesse an den Farbeffekten, die er in seiner Serie von Ölbäumen wiederzugeben versucht, zum großen Teil auf der vermeintlichen direkten Gefühlswirkung der Farbe beruht. Denn je nachdem, in welches Licht und in welche Farbe getaucht die Landschaft erscheint, können auch die darauf projizierten Emotionen variieren. Van Gogh wird folglich in den unterschiedlichen Farbeffekten der Olivenhaine auch unterschiedliche Seelenstimmungen wiedergespiegelt gesehen haben, wie es auch der Farbauffassung Charles Blancs, Friedrich Theodor Vischers und Robert Vischer entspricht. Zum wiederholten Male decken sich nun also eine ein-

¹³⁴ F.Th. Vischer, in: Ders. 1922, S. 263.

¹³⁵ [B21], Anfang Dezember 1889, Saint-Rémy.

fühlungsästhetische Theorie mit den Auffassungen Charles Blancs und Vincent van Goghs.

1.3. Farbenmusik

Betrachtet man Charles Blancs Erläuterungen zum Kolorit in der Malerei unter dem Vorzeichen der Einfühlung, fällt immer wieder der Vergleich zwischen Farbverwendung und Musik auf. Wie das folgende Zitat suggeriert, will Blanc durch den häufigen Gebrauch synästhetischer Formulierungen offenbar die direkte Verbindung der Künstlerseele mit dem zum Bildsujet gewählten Gegenstand zum Ausdruck bringen:

*Celui-là compare la nature à un clavier sur lequel chaque peintre vient jouer à son tour une musique selon son cœur.*¹³⁶

Wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben spielt die Verwendung der Farbe in der Malerei eine ganz entscheidende Rolle, da ihr nach Blanc die Aufgabe der Wiedergabe von Gefühl zukommt und sie die Seelenstimmung des Künstlers wiederzuspiegeln in der Lage ist. Das *dessin* entspringe hingegen der Ration des Künstlers und repräsentiere den dem Kunstwerk zugrundeliegenden Gedanken. Um den Unterschied von *couleur* und *dessin* in der Malerei zu verdeutlichen, strengt Blanc einen Vergleich mit der Musik an, wo es die Melodie und Harmonie wären, die ein Musikstück konstituierten:

*Le dessin et la couleur sont, en peinture, ce que la mélodie et l'harmonie sont en musique, la première étant plutôt l'invention du musicien, la seconde n'étant d'ordinaire que la coloration de ses motifs. Cependant, il est des peintres célèbres qui ont la faculté de composer en couleur, pour ainsi dire, comme il est des musiciens qui pensent en harmonie. Pour eux, le vêtement de l'idée se confond avec l'idée même.*¹³⁷

Blanc zufolge ist die Farbe in der Malerei also das Pendant zur Harmonie in der Musik. Laut Blanc gelingt es einigen Musikern, in Harmonien zu denken, wie es auch einigen Malern gelingt, in Farbe zu komponieren. Diese beiden künstlerischen Verfahren eint Blanc zufolge ihr Ursprung im Gefühlsleben des

¹³⁶ Blanc 1867, S. 512.

¹³⁷ Ebd.

Künstlers und nicht in seinem rational denkenden Geist. Charles Blanc bezieht sich hier insbesondere auf das Kolorit Eugène Delacroix', dessen erstes großes Gemälde – die *Dantebarke* aus dem Jahr 1822 – bereits ein Geniestreich gewesen sei und durch seine *farbliche Orchestrierung* glänze:

[...] *l'expression ainsi obtenue par Delacroix s'adressait à l'âme autant qu'aux yeux. Ce n'était pas seulement une beauté optique, c'était une beauté emouvante de l'ordre le plus élevé, qui était produite par ces colorations superbes. En ce premier ouvrage le jeune artiste s'était révélé à lui même son génie. Déjà il connaissait ou il avait deviné les secrets d'un art qu'il devait porter [...] à un degré de perfection inconnu avant lui : l'orchestration des couleurs.*¹³⁸

Blanc verbindet hier also die beiden Ebenen der optischen und akustischen Wahrnehmung miteinander und bezeugt ihre direkte Wirkung auf die Seele des Rezipienten. Da Blanc für den Beleg seiner Annahme allerdings - mangels Einblick in den beim Künstler stattfindenden inneren Entstehungsprozess eines Kunstwerks – nur die Außenwirkung des Kunstwerkes heranziehen kann, scheint er folglich von einer unmittelbar emotionalen Wirkung der Farben und Töne auf den Rezipienten auszugehen. Dieser Auffassung liegt der Gedanke einer Analogie in der Ausbreitung der Ton- und Lichtwellen zugrunde, der sich sowohl bei Charles Blanc, als auch bei Friedrich Theodor Vischer findet.¹³⁹ So erfolgt sowohl bei der Wahrnehmung der Farben, als auch der Töne eine Reizung des betreffenden Sinnesorgans durch Schwingungen bzw. Wellen: Im Fall der Farben sind es Lichtwellen, die eine Nervenreizung auslösen und im Fall der Töne Schallwellen. Blanc bezieht sich hierbei wiederum auf Leonhard Euler, der diesen Parallelismus bereits hundert Jahre zuvor empirisch belegt zu haben glaubte:

„Le parallèle entre le son et la lumière et si parfaite, qu'il se soutient même dans les plus petites circonstances.“ Ainsi parle un savant de génie, Euler (Lettres à une princesse d'Allemagne). De même que le grave ou l'aigu des sons dépendent du nombre des vibrations que rend la corde

¹³⁸ Blanc 2005, S. 28.

¹³⁹ Robert Vischer äußert sich in den hier behandelten Schriften nicht zur emotionalen Qualität von Ton und Musik, da es ihm in seiner Einfühlungsästhetik ausschließlich um optische Phänomene und deren Wirkung auf Physis und Psyche geht. Lediglich in seiner Abhandlung Über ästhetische Naturbetrachtung zieht er zur Verdeutlichung seiner Theorien hin und wieder illustre Beispiele aus der Literatur heran, etwa Gedichte Eduard Mörikes oder Lebensweisheiten Johann Wolfgang von Goethes.

*tendu, dans un temps donné, de même on peut dire que chaque couleur est astreinte à un certain nombre des vibrations qui agissent sur l'organe de la vue comme les sons sur l'organe de l'ouïe.*¹⁴⁰

Friedrich Theodor Vischer stützt sich explizit auf die Ergebnisse der 1852 von dem deutschen Kunsthistoriker Friedrich Wilhelm Unger (1810-1876) aufgestellten Lehre von der Farbharmonie, die auf der Annahme einer Parallelität von Farbenskala und Tonskala fußt. Friedrich Theodor Vischer sieht hier allerdings einen wesentlichen Unterschied in einfühlungsästhetischer Hinsicht: Denn während die Farbe an ein Objekt gebunden sei, könne die *Harmonie von Tönen [...] für sich allein, d.h. ohne daß die Töne nur mitwirkend wären, also ohne Objekt wirklich schön sein.*¹⁴¹ Die Musik ist Vischer zufolge die einzige Kunst, in der *der physikalische Einklang ohne Hinzutritt von Gegenständen wie ästhetischer Einklang wirkt.*¹⁴² Die Farbe hingegen ermögliche den ästhetischen Genuss nur in Verbindung mit einem Objekt, wirke dann aber auch ebenso direkt auf das Gemüt des Betrachters.

Die symbolischen Entsprechungen zwischen Ton und Gefühl machen laut Friedrich Theodor Vischer die Musik zu einer Kunst des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, die der Rezipient auf eine ganz elementare Weise einführend wahrnimmt:

*Die Musik ist objektivierter, harmonisierter Nerv; sie bringt dem wirklichen Nerv das entwickelte und geordnete Bild seiner Schwingungen entgegen, welche im Innern an sich schon die Bilder von Seelenschwingungen, von Stimmungen sind; die Musik ist akustische Gebärdensprache des Gefühls; die Gebärde ist auch nichts Anderes als eine Symbolik geistiger Akte, und zwar (abgesehen von ihrer konventionellen Fixierung) eine ebenso unmittelbare, naturnotwendige und naturnotwendig unmittelbar verständliche wie der Ton.*¹⁴³

Hier nähert Friedrich Theodor Vischer nun die einführende Wahrnehmung der Musik der einführenden Kunstbetrachtung an; Robert Vischer greift das Motiv der Gebärde als Symbolik geistiger Akte dann in seiner Abhandlung *Ueber ästhetische Naturbetrachtung* wieder auf, um damit die psycho-physischen Abläufe bei der einführenden Betrachtung zu veranschaulichen und belegen:

¹⁴⁰ Blanc 1867, S. 606.

¹⁴¹ F.Th. Vischer, in: Ders. 1922, S. 274.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 321.

Die menschliche Mimik bezieht sich nicht nur auf wahrnehmbare Gegenstände, nicht nur auf Sinneseindrücke, sondern auch auf vorgestellte geistige Qualitäten, ethische Werte, die mit sinnlichen Gebärden beantwortet werden, als ob sie physisch, räumlich wären, aber mit Gebärden, die durch den geistigen Charakter ihres Gegenstandes eine gewisse Verklärung und Weihe erhalten. So findet der einfühlende Sinn in irgend einer Landschaft, weil ihre Erscheinung mimisch gemahnt, d.h. weil er sich in sie persönlich, also auch mimisch versetzt, etwas Seelisches, einen seelisch berührenden Ausdruck.¹⁴⁴

Maßgebend für die Erscheinung eines Objekts und die daraus resultierende Nervenenerregung ist Robert Vischer zufolge neben der Form und dem *Gesamtschein* eines Bildes vor allem die Wahrnehmung des Betrachters von Licht und Farben:

Das Auge saugt dabei die Lichtwellen ein, die sich in seinem Instrument zum Hirn fortsetzen. Diese physische Reizung wird aber vom ästhetischen Innenleben zu einer seelischen umgesetzt, so daß wir ihre äußere Qualität mit der Qualität unseres seelischen Gefühls verwechseln; und daher kommt es, daß wir von zornigem Gewitterlicht, bangem Helldunkel, seligem Himmelsblau sprechen. Licht und Sehen sind Wechselbegriffe.¹⁴⁵

Die Annahme einer unmittelbaren Gefühlswirkung sowohl von Tönen, als auch von Farben, ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts also offenbar weit verbreitet und setzt Musik und Malerei miteinander in Verbindung. Von dieser Auffassung bleibt auch Vincent van Gogh nicht unbeeinflusst: So scheint er den unter anderem von Blanc in seiner *Grammaire* geäußerten Gedanken des Komponierens in Farbe – bewusst oder unbewusst – aufzugreifen, als er sich von Beginn seiner Zeit in Südfrankreich an einer immer freieren, suggestiveren Farbverwendung zuwendet.¹⁴⁶ Offenbar spürt er eine enge Verbindung zwischen der emotionalen Wirkung von Tönen und Farben. In der folgenden im September 1888 verfassten Passage etwa stellt van Gogh eine

¹⁴⁴ R. Vischer 1892, S. 199 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 196.

¹⁴⁶ Eine sehr prägnante Zusammenfassung von van Goghs Verhältnis zur Musik findet sich bei Matthias Arnold. Hieraus geht unter anderem hervor, dass es auch zu Delacroix kunsttheoretischer Praxis gehörte, die Eigenschaften von Farben und Tönen zueinander in Beziehung zu setzen. Da van Gogh die Kunst- und vor allem die Farbtheorie Delacroix vermutlich nur über Dritte kannte, hat sicherlich die Lektüre der Schriften Charles Blancs, die ihn ja nach eigenem Bekunden gerade wegen der darin befindlichen Kapitel über Delacroix' Farbenlehre beeindruckt hatten, zu seinem Verständnis für die synästhetische Verbindung von Malerei und Musik geführt. Siehe Arnold 1995, S. 638-668.

Verbindung von der suggestiven Wirkung der Farben zur Gefühlswirkung der Musik Wagners her:

*Ich aber – das sage ich offen – komme eher auf das zurück, was ich vor meinem Pariser Aufenthalt gesucht habe; ich weiß nicht, ob schon vor mir jemand von suggestiver Farbe gesprochen hat, aber Delacroix und Monticelli, selbst wenn sie nicht davon geredet haben, haben sie gemacht. Ich bin noch der gleiche, der ich in Nuenen war, als ich einen vergeblichen Anlauf nahm, Musik zu lernen; schon damals fühlte ich starke Beziehungen zwischen unserer Farbe und der Musik Wagners.*¹⁴⁷

In diesem Sinne belegt van Gogh seine um diese Zeit entstehenden Sonnenblumenbilder mit der synästhetischen Bezeichnung einer *Symphonie in Blau und Gelb*¹⁴⁸ und schreibt von seiner Absicht, die Pinselstriche so zu setzen, dass sie *ausgewogen sind und stimmungsmäßig zusammengehen wie eine mit Empfindung gespielte Musik*.¹⁴⁹ Im September 1888 beschreibt Vincent seinem Bruder Theo, was er mit seiner Kunst zu erreichen sucht: *Und in einem Bild möchte ich etwas Tröstliches sagen, wie Musik*.¹⁵⁰ Die Idee der Kunst als Trost für den Betrachter taucht bei van Gogh immer wieder auf, als Verwirklichung dieses Gedankens sieht er selbst *La Berceuse* an, das Gemälde einer *Wiegerin*, mit dem er die Islandfischer während ihrer langer Zeit auf hoher See über ihre Einsamkeit hinwegtrösten zu können glaubt.¹⁵¹ In diesem Bild stecke van Gogh zufolge *der Versuch, eine kleine hiesige Farbenmusik zu machen*.¹⁵²

¹⁴⁷ [539], September 1888, Arles.

¹⁴⁸ [526], August 1888, Arles.

¹⁴⁹ [543], September 1888, Arles.

¹⁵⁰ [531], September 1888, Arles.

¹⁵¹ *Bei Deinem Besuch hier hast Du wohl in Gauguins Zimmer die beiden Sonnenblumenbilder zu 30 bemerkt. Ich habe eben die letzten Pinselstriche an den ganz gleichwertigen Wiederholungen gemacht. Ich glaube, ich habe Dir schon gesagt, dass ich außerdem das Bild einer „Wiegerin“, einer „Berceuse“, habe; daran arbeitete ich gerade, als die Krankheit mich unterbrach. Von dem habe ich jetzt auch zwei Fassungen. Über dieses Bild hatte ich zu Gauguin gesagt, als wir einmal von den Islandfischern sprachen und von ihrer schwermütigen Einsamkeit, allein auf ödem Meer Gefahren ausgesetzt –, ich hatte also zu Gauguin gesagt, dass mir im Laufe dieser freundschaftlichen Gespräche die Idee gekommen sei, ein Bild zu malen, vor dem die Seeleute, diese Kinder und Märtyrer zugleich, wenn sie es in der Kabine eines Islandfischerbootes sähen, ein Gefühl verspürten, als würden sie eingewiegt, als hörten sie wieder ihr eigenes Wiegenlied. Jetzt sieht es, wenn man will, wie ein Buntdruck aus dem Kaufladen aus. Eine grüingekleidete Frau mit gelbrotem Haar gegen einen grünen Hintergrund mit rosa Blumen. Nun werden die schreienden Gegensätze von Grellrosa, Grellorange, Grellgrün durch die Molltöne der Rots und Grüns gedämpft. Ich stelle mir diese Bilder zwischen den Sonnenblumenbildern vor, die auf diese Art zu beiden Seiten Fackeln oder Kandelaber in gleicher Größe bilden, das Ganze würde dann aus sieben oder neun Bildern bestehen.* [574], 28. Januar 1889, Arles.

¹⁵² [576], 3. Februar 1889, Arles.

Eine andere Nuance in der Parallelisierung van Goghs zwischen dem Malen in Farbe und der Musik zeigt sich in einem im September 1889 an Theo adressierten Brief. Van Gogh, der sich mittlerweile in der Nervenheilanstalt von Saint-Rémy befindet und sich zeitweise nicht in der Lage sieht, eigene Kompositionen anzufertigen, berichtet Theo von den Kopien, die er mittels Schwarzweiß-Reproduktionen von einigen Gemälden Jean-François Millets (Abb. 13) und Eugène Delacroix' macht:

*Du wirst überrascht sein, wie die „Feldarbeiten“ [Millets] durch die Farbe wirken, es ist eine sehr feine empfundene Serie von ihm. Was ich darin suche und warum es mir gut scheint, diese Sachen zu kopieren, will ich Dir zu sagen versuchen. Von uns Malern wird immer verlangt, wir sollten selber komponieren und nur Kompositeure sein. Gut – aber in der Musik ist es nicht so – wenn jemand Beethoven spielt, da gibt er seine persönliche Interpretation dazu – in der Musik und besonders im Gesang ist die Interpretation eines Komponisten eine Sache für sich, und es ist nicht unbedingt erforderlich, dass nur der Komponist seine eigenen Kompositionen spielt. Gut – aber besonders jetzt, wo ich krank bin, suche ich etwas mir zum Trost und zur Freude zu machen. Ich stelle das Schwarz-Weiß von Delacroix oder von Millet oder die Schwarz-Weiß-Wiedergabe nach ihren Sachen als Motiv vor mich hin. Und dann improvisiere ich darüber in Farbe, doch versteh mich recht – ich bin nicht ganz ich, sondern suche Erinnerungen an ihre Bilder festzuhalten – aber diese Erinnerung, der ungefähre Zusammenklang der Farben, die ich gefühlsmäßig erfasse, auch wenn es nicht genau die richtigen sind – das ist meine eigene Interpretation. Sehr viele Maler kopieren nicht, viele andere wieder kopieren – ich selber bin durch Zufall darauf gekommen, und ich finde, es lehrt einen manches, und vor allem tröstet es einen manchmal. Dann bewegt sich der Pinsel in meinen Fingern wie der Bogen über die Geige, rein zu meinem Vergnügen.*¹⁵³

Das Beispiel des *Holzhackers* von Millet (Abb. 14) und der Kopie van Goghs (Abb. 15) kann die Auffassung van Goghs illustrieren, er fertige Interpretationen in Farbe von den vorhandenen Kompositionen Millets an. Original und Kopie haben außer dem Motiv nicht mehr viel gemeinsam. In van Goghs Version ist deutlich seine „Handschrift“ spürbar, es gibt sich bereits auf den ersten Blick als *sein* Gemälde zu erkennen. Van Goghs Behandlung von Farbe und Form ist grundverschieden von jener Jean-François Millets: Die mit expressiver Pinselführung erzeugten, gewellten, vor dem Auge verschwimmenden Linien weisen das Gemälde, die im Unklaren gelassenen Gesichtzüge und die wesentlich stärkere Konzentration auf den Ausdruck der ausgeführten körper-

¹⁵³ [607], September 1889, Saint-Rémy.

lichen Bewegung heben van Goghs Gemälde über den Rang einer bloßen Kopie hinaus. Matthias Arnold schreibt zu van Goghs Vergleich seiner Werkkopien Millets mit der Musik:

Bei all seinen Wissenslücken auf musikalischem Gebiet war sich van Gogh eines Unterschiedes bewusst: Die Musik benötigt Komponisten und Interpreten (die manchmal auch in einer Person vereinigt sind); der Maler hingegen ist eigenschöpferisch und nur in Ausnahmefällen reproduzierend tätig. In seinen Paraphrasen von Werken anderer Meister allerdings gelang van Gogh als erstem in der europäischen Kunstgeschichte bewusst eine neue Spielart der Malerinterpretation: die Verwendung eines fremden Bildvorwurfs für die Analyse des eigenen künstlerischen Bewusstseins.¹⁵⁴

Indem van Gogh den ungefähren Zusammenklang der Farben – wiederum ein Beispiel sprachlicher Synästhesie – gefühlsmäßig wiederzugeben sucht, interpretiert er einerseits die Vorlage und reflektiert andererseits auf eine unangestrebtere Weise als in seinen eigenen Kompositionen sein eigenes Farb- und Formempfinden. Diese relativ freie, mühelose Verfahrensweise van Goghs scheint in einem sehr hohen Maß suggestiv zu sein und seiner spontanen Seelenstimmung zu entspringen, was auch die Aussage van Goghs suggeriert, der Pinsel in seiner Hand bewege sich dabei rein zu seinem Vergnügen über die Leinwand, wie ein Bogen über die Saiten der Geige. Van Gogh scheint offenbar selbst eine direkte Verbindung zwischen seiner Seelenstimmung und seinen Werkparaphrasen Millets zu sehen.

Es hat sich also gezeigt, dass es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet ist, die emotionale Qualität der Malerei, vor allem der Verwendung von Farbe, und der Musik zueinander in Verbindung zu setzen. Häufig werden dabei Erklärungsansätze herangezogen, die jenen der Einfühlungsästhetik entsprechen. Die Verwendung einer synästhetischen Beschreibung für die Malerei spricht deshalb für eine einfühlungsästhetische Geisteshaltung, die, wie einmal mehr deutlich geworden sein sollte, die Grenzen des theoretischen Diskurses, der sich explizit dem Paradigma der Einfühlung auseinander setzte, weit überschritt.

¹⁵⁴ Arnold 1995, S. 666.

1.4. Der Pinselstrich als Spiegel der Künstlerseele

Für Charles Blanc ist der Pinselduktus des Malers ein ebensolches Ausdrucksmittel, wie es die Schrift für den Schreibenden ist, denn Blanc zufolge besteht in beiden Fällen unleugbar eine geheimnisvolle Beziehung zwischen der Hand, die Pinsel oder Feder führt und dem Geist, der die Hand führt.¹⁵⁵

*Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit. Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence ; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives. [...] Mais en dehors de ces convenances qui veulent que la manœuvre du pinceau soit variée, perspective, et inégalement précieuse dans les parties accessoires, la touche du peintre sera toujours bonne si elle est naturelle, c'est-à-dire si elle est selon son cœur.*¹⁵⁶

Charles Blanc enthüllt der in einem Werk sichtbare Pinselstrich also offenbar die subjektive und momentane Verfassung, in der sich der Künstler während der Arbeit an befand und aus der heraus das Werk entstand.

Auch Robert Vischer erkennt eine solche Verbindung zwischen Geist und Hand, die für ihn einen wesentlichen Aspekt im Einfühlungsprozess darstellt. Wie bereits an anderer Stelle beschrieben, besteht für Vischer die einführende Betrachtung in einem unbewussten inneren Nachahmen eines Eindruckes, das von einer einfachen imitierenden *Perceptionsbewegung*¹⁵⁷, bis hin zum künstlerischen Nachbilden führen kann:

Um z. B. etwas breit Aufgerolltes, Prächtiges anzudeuten, werden die Arme ausgebreitet; zum Hinweis auf Grösse und Erhabenheit werden sie erhoben; Wägendem Zweifelhaftem, Unwahrem gegenüber wird Kopf und Hand geschüttelt. Das innere Schwingen und Ringen spricht sich also äusserlich als ein analoges Muskelzucken und Gliederregen aus. Jeder sensible Mensch wird von den Eindrücken derart geleitet und besonders seine Hand als das edelste Medium des praktischen Triebes wird magnetisch zu solchen Bewegungen fortgerissen, dass für den Adressaten eine ungefähre Beschreibung von dem Vorgestellten zustande kommt. – Nichts ist aber natürlicher, als dass diese Hand, welche in der Luft zeichnet, auch auf einen festen Gegenstand ihr Bild als bleibende Darstellung niederzulegen versucht. [...] Aber auch dieses künstlerische Nachbilden, und wäre es noch so stümperhaft, ist ursprünglich die adäquate Resultante eines inneren dynamischen nachlebenden Vorganges. Die Thätigkeit des Auges hat einen

¹⁵⁵ Siehe Blanc 1867, S. 611. Blanc weist hier auf eine Besonderheit der französischen Sprache hin, in der das Homonym *caractère* sowohl Charakter, als auch Buchstabe bedeutet. Blanc wertet dies als *justesse admirable du langage*.

¹⁵⁶ Ebd., S. 612 ff.

¹⁵⁷ Vischer 1873, S. 37.

*Process im ganzen Nervensystem und in der ganzen Seele, im ganzen Menschen erregt. Dieses Nachleben darzustellen ist der versteckte Selbstzweck jedes naiven Bildes, und die Meinung, es handle sich um das Naturvorbild, täuscht sich selbst. Wir erblicken daher an jeder einigermaßen schwungvollen Nachbildung die Genesis des am Gegenstande entzündeten Phantasiewillens, so dass sich im Vortrage sogar die individuelle Bewegungsart des Künstlers offenbart.*¹⁵⁸

Es ist zu vermuten, dass Vischer mit der sichtbar werdenden *individuellen Bewegungsart* des Künstlers *im Vortrage* seinen in der aufgetragenen Farbe sichtbaren Pinselstrich meint.¹⁵⁹ Daraus lässt sich schließen, dass Robert Vischer den Pinselduktus der Individualität des Künstlers zuschreibt, ihn aber genauso wenig wie Blanc als absolut auffasst, sondern den Besonderheiten des bestimmten Bildes und des *am Gegenstande entzündeten Phantasiewillens* untergeordnet. Wenn also Vischer und Blanc im sichtbaren Pinselstrich einen materiellen Abdruck der Künstlerpersönlichkeit während des Schaffensprozesses zu sehen glauben, projizieren sie. Ausgehend von der Art des Pinselstriches und der vermuteten Pinselführung unterlegen sie dem dahinter vermuteten Künstler eine Seelenstimmung, die ihrer eigenen im Moment der Rezeption des Werkes entspricht.

Wie Charles Blanc und Robert Vischer beschäftigte auch van Gogh, dessen Spätwerk seine Wirkung sicherlich zu einem nicht geringem Teil dem expressiven, deutlich auf der Leinwand sich abzeichnendem Pinselstrich des Künstlers und dem pastosen Farbauftrag verdankt¹⁶⁰, die direkte Verbindung zwischen Geist und Seelenleben und der den Pinsel führenden Hand:

Es ist doch die Erregung, die Ehrlichkeit des Naturempfindens, die uns die Hand führt, und wenn diese Erregung manchmal so stark ist, dass man arbeitet, ohne zu merken, dass man arbeitet – wenn manchmal die Pinselstriche in rascher Folge kommen und sich aneinanderfügen wie die Worte in einem Gespräch oder in einem Brief, so darf man nicht vergessen, dass

¹⁵⁸ Vischer 1973, S. 37 f.

¹⁵⁹ Zum Thema der pastosen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Krüger 2007.

¹⁶⁰ In diesem Zusammenhang ist die 1922 erschienene Untersuchung Karl Jaspers über Strindberg und van Gogh von Interesse. Jaspers schreibt darin über van Goghs Werke: *Schon die Formen zeichnende Pinselführung bringt eine unheimliche Erregung in die Bilder. Der Boden der Landschaft scheint zu leben, überall scheinen sich Wellen zu heben und zu senken, die Bäume sind wie Flammen, alles windet und quält sich, der Himmel flackert.* Siehe Karl Jaspers: Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse. [1922]. Mit einem Essay von Maurice Blanchot, Berlin 1998. (Internationaler Merke-Diskurs, Bd. 210), S. 203.

*es nicht immer so gewesen ist und dass auch in Zukunft viele niederdrückende Tage ohne jede Inspiration kommen werden.*¹⁶¹

Interessant ist, dass van Gogh hier zwischen eine Parallele herstellt zwischen seinen Pinselstrichen und gesprochenen oder geschriebenen Worten. Zumindest unbewusst könnte er hier durchaus auf das bei Blanc Gelesene zurückgegriffen haben, der in ähnlicher Weise zwischen Schrift und Pinselduktus parallelisiert. Auch scheint van Gogh bisweilen zwischen dem intensiven Ausdruck von innerem Empfinden durch einen expressiven Pinselstrich und einer gleichmäßigeren Malweise mit ruhigem Pinselstrich hin und her gerissen gewesen zu sein, wie folgende Passage aus einem Brief an Émile Bernard zeigt:

*Liegt uns nicht mehr an der Intensität des Gedankens als am ruhigen Pinselstrich? Und wenn man an Ort und Stelle, der ersten Eingebung folgend, nach der Natur malt, ist dann ein ruhiger, wohlgeordneter Pinselstrich immer möglich?*¹⁶²

Blancs Entscheidung hätte in diesem Punkt gemäß der zuvor zitierten Passage aus seiner *Grammaire des arts du dessin* folgerichtig zugunsten van Goghs „von Herzen kommender“ expressiver Malweise und entgegen einer für sein Naturell wohl eher unnatürlichen ruhigen Pinselführung fallen müssen. Blanc hatte jedoch keine Möglichkeit mehr, sich eine Meinung über van Goghs Werk zu bilden, da er bereits 1882 starb, während van Gogh noch am Anfang seiner Malerkarriere stand.¹⁶³

Blanc, van Gogh und Vischer scheinen, auch wenn sie unterschiedliche Formulierungen wählen, im Grunde das Gleiche ausdrücken zu wollen: der Pinsel ist die Verlängerung der Hand, und die Hand ist die Verlängerung des menschlichen Geistes und der Seele. Somit muss in einem einfühlungspsychologischen Deutungsansatz auch der Pinselduktus des Künstlers berücksichtigt werden, da er eben jene Seelenstimmungen offenbaren kann, die den Künstler zur Schaffung seines Werks veranlasst haben.

¹⁶¹ [504], Juni/ Juli 1888, Arles.

¹⁶² [B9], Juni 1888, Arles.

¹⁶³ Wie Matthias Krüger feststellt, war Blanc jedoch ein strikter Gegner der pastosen Malerei. Auch stimmte sein als akademischen und idealistisch zu bezeichnender Kunstgeschmack in weiten Teilen nicht mit der Kunstauffassung van Goghs überein. Es scheint daher sehr zweifelhaft, ob Blanc an van Goghs Kunst Gefallen gefunden hätte. Siehe Krüger 2007, z.B. S. 41 ff.

1.5. Ein Zustand reiner Versunkenheit

Charles Blanc beschreibt Eugène Delacroix (1798-1863), der für ihn in vielerlei Hinsicht den Maßstab des wahren Künstlers darstellt, als *un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire*¹⁶⁴, und erhebt sein fieberhaftes Arbeiten voller Leidenschaft zum künstlerischen Ideal. Wie Blanc in *Les artistes de mon temps* mutmaßt, sei das meisterhafte Werk des kränklichen Delacroix ausschließlich seinen überragenden geistigen Fähigkeiten geschuldet.¹⁶⁵ Der künstlerische Schaffensakt ist für Blanc also offenbar in erster Linie ein geistiger. Den zeitgenössischen französischen Künstlern fehle jedoch seiner Auffassung nach der Hang zur tiefen geistigen Versenkung in das darzustellende Sujet, den Künstlern des Nordens hingegen attestiert er dank dieser Fähigkeit den größeren künstlerischen Einfallsreichtum:

*Pourquoi les hommes du nord sont-ils plus inventifs? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. [...] La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres.*¹⁶⁶

Dieses tiefe Sich – Versenken und die angestrenzte Meditation über einen Gegenstand scheint auch im Akt der Einfühlung beinhaltet zu sein. Wie Robert Vischer ausführt, beruht die Einfühlung auf einem bewegten, belebenden, intensiven *Schauen*, das sich vom einfachen, anstrengungslosen Sehen unterscheidet. Denn während es sich bei letzterem lediglich um das *einfache Aufnehmen des sich darstellenden Bildes, um das gerade, breite, unpointirte Vordringen zum Ganzen der Erscheinung [...], um die Photographie des Gegenstandes in unserem Auge*¹⁶⁷ handle, ermögliche erst das bewusste Schauen eine volle künstlerische Darstellung, denn „mit dieser Bewegung geht [...] *Hand in Hand ein antreibendes Beleben der toten Erscheinung, ein rhythmisches Beschwingen und Flottmachen.*“¹⁶⁸ Diese von Vischer als *Schauen* bezeichnete

¹⁶⁴ Blanc 1867, S. 547.

¹⁶⁵ *La vie d'Eugène Delacroix avait été une longue fièvre, et presque sans intermittences. Il était né le 26 avril 1798 à Charenton-Saint-Maurice, et depuis sa naissance il avait toujours été chétif, nerveux à l'excès. L'on peut même dire que son existence malade n'avait été soutenue que par l'énergie de ses facultés cérébrales.* Blanc [1876] 2005, S. 25.

¹⁶⁶ Blanc 1867, S. 526.

¹⁶⁷ Vischer 1873, S. 1.

¹⁶⁸ Ebd., S. 3.

Aktivität setzt also offenbar, ähnlich der von Blanc erwähnten *méditation*, eine intensive geistige Auseinandersetzung mit dem Objekt voraus. Gesteigert wird die Kraft der Versenkung ins Objekt bei Vischer durch das *Seelenvermögen*¹⁶⁹ der Phantasie als *innerem Bildsinn*¹⁷⁰ des Menschen, denn Kraft der Phantasie gäbe es *einen Zustand reiner Versunkenheit [...], wobei man sich diese oder jene Erscheinung nach dem jeweiligen unbewussten Bedürfnis einer Vertretung des eigenen Körper-Ichs einbildet.*¹⁷¹

Dieses Ideal des versunkenen, fieberhaften, ans Halluzinatorische grenzenden Arbeitens findet sich in besonderem Maße in van Goghs Schaffensperiode in Südfrankreich verwirklicht.¹⁷² Er arbeitete in der freien Natur direkt vor dem Objekt, was für den Künstler zahlreiche Strapazen bedeutete: Das Hantieren der schweren Ausrüstung, stundenlanges Arbeiten unter freiem Himmel, der starken Sonneneinstrahlung des Südens und dem Mistral ausgesetzt, mangelnde Ernährung und ein aufgrund all dieser Faktoren sicherlich gesteigerter Flüssigkeitsverlust scheinen bei van Gogh offenbar von kreativen Schüben, visionär - halluzinatorischen Zuständen und anschließender totaler Erschöpfung bis hin zu Wahnvorstellungen geführt zu haben.¹⁷³ Diese Zustände scheinen durch den Konsum von Alkohol und Tabak zusätzlich befeuert worden zu sein. Zahlreichen Briefen aus dieser Zeit geben über diese Arbeitsweise van Goghs Auskunft. Im Sommer 1888 beschreibt er Theo einen solchen Arbeitstag unter freiem Himmel:

Wenn ich nach so einem Arbeitstag nach Hause komme, dann ist mein Hirn so müde, dass ich völlig geistesabwesend bin und ganz unfähig zu allerlei gewöhnlichen Verrichtungen, besonders wenn es oft vorkommt wie jetzt während der Ernte. [...] Und wenn ich mich selber heimkommen sehe von dieser Hirnarbeit, die sechs Hauptfarben Rot – Blau – Gelb – Orange – Violett – Grün ins Gleichgewicht zu bringen, dann muss ich sehr oft an diesen ausgezeichneten Maler Monticelli denken, von dem es heißt, er habe getrunken und sei verrückt geworden. Arbeit und trockne Berechnung – der Geist ist bis zum äußersten gespannt wie bei einem Schauspieler in

¹⁶⁹ Vischer 1892, S. 194.

¹⁷⁰ Ebd., S. 194.

¹⁷¹ Vischer 1873, S. 15.

¹⁷² Siehe z. B. [543], September 1888, Arles: Zuweilen befällt mich eine schreckliche Hellsichtigkeit, wenn die Natur jetzt in diesen Tagen so schön ist; dann bin ich ganz außer mir und das Bild kommt mir wie im Traum.

¹⁷³ In einem an Albert Aurier gerichteten Brief beschreibt er seinen inneren Erregungszustand bei der Arbeit unter freiem Himmel: *die Erregung, die mich angesichts der Natur ergreift, steigert sich bei mir bis zur Ohnmacht, und dann folgen etwa vierzehn Tage, an denen ich unfähig zur Arbeit bin.* [626a], um den 12. Februar 1890, Saint-Rémy.

*einer schwierigen Rolle auf der Bühne; in einer einzigen halben Stunde muss man an tausend Dinge zugleich denken. Nur eines verhilft einem danach zu Erleichterung und Zerstreuung: dass man sich betäubt durch tüchtiges Trinken oder sehr starkes Rauchen – das gilt für mich wie für andere.*¹⁷⁴

Nach dem katastrophalen Scheitern des Zusammenlebens von van Gogh und Gauguin in Arles und van Goghs Selbstverstümmelung berichtete er Theo von seinem Krankenhausaufenthalt und den Vorwürfen seines Arztes Doktor Rey zu seinem ungesunden Lebenswandel, der van Goghs Anfällen offenbar Vor-schub leistete:

*Herr Rey behauptet, statt genügend und regelmäßig zu essen, hätte ich mich durch Kaffee und Alkohol aufrechterhalten. Das gebe ich alles zu, aber um den hohen gelben Ton zu erreichen, den ich diesen Sommer erreicht habe, hab ich mich eben ziemlich aufpulvern müssen.*¹⁷⁵

Diese Aussage stützt die Annahme, dass van Gogh bewusst halluzinatorische Zustände angestrebte und dies als eine Arbeitspraxis betrachtete, die ihn zu einer veränderten Wahrnehmung der Natur befähigte. Das Arbeiten unter freiem Himmel, in der Natur und direkt vor dem Objekt scheinen hierbei eine große Rolle gespielt zu haben, da van Gogh seine Anfälle künftig meist bei der Arbeit unter freiem Himmel überraschten, wie etwa im Sommer 1889, als er sich bereits in der Nervenheilanstalt von Saint-Rémy befand. In dem kurze Zeit später an Theo adressierten Brief beschreibt er das Bild, an dem er gerade arbeitete – einen *Eingang zum Steinbruch* (Abb. 16) – als er einen neuen Anfall kommen fühlte:

*Dieser erneute Anfall, lieber Bruder, hat mich auf freiem Felde überrascht, als ich an einem windigen Tage draußen malte. Ich schicke Dir das Bild, das ich trotzdem beendet habe. Und dabei war es gerade ein Versuch, zurückhaltender zu malen – matte, unauffällige Farbe, gebrochene grüne Töne, rote und rostgelbe Ocker-Töne;*¹⁷⁶

Van Gogh sieht also – genau wie Charles Blanc, Friedrich Theodor Vischer und Robert Vischer – eine Verbindung zwischen Geisteszustand und Farbwirkung: Es überrascht ihn, dass ihn erneut ein Anfall ereilte, obwohl er sich be-

¹⁷⁴ [507], Juni/ Juli 1888, Arles.

¹⁷⁵ [581], 24. März 1889, Arles.

¹⁷⁶ [601], Juli/ August 1889, Saint-Rémy.

mühte, in matten, zurückhaltenden und gebrochenen Farben zu malen, während ihn, wie im zuvor zitierten Fall, das Erreichen seines *hohen gelben Tons* geradezu zur Ausübung bewusstseinsverändernder Praktiken veranlasste, um zu einer tieferen Wahrnehmung des Objekts zu gelangen.

Es haben sich also zahlreiche Querverbindungen zwischen der Einfühlungsästhetik Friedrich Theodor und Robert Vischers, der Kunsttheorie Charles Blancs und Kunstauffassung und Kunstausbübung Vincent van Goghs herstellen lassen, die für eine Verbreitung des Paradigmas der Einfühlung und der Denkfigur der Projektion weit über den kleinen Kreis der deutschsprachigen Einfühlungsästhetiker hinaus sprechen. Ein weiterer Berührungspunkt van Goghs mit einfühlungsästhetischen Theorien und insbesondere mit dem Paradigma der anthropomorphisierenden Projektion auf Erscheinungen der Natur offenbart sich im kunsttheoretischen und literarischen Werk Émile Zolas, was in den folgenden zwei Kapiteln gezeigt werden soll.

2. Émile Zola

2.1. *Un coin de la création vu à travers un tempérament*

Émile Zola (1840-1902) gilt heute als die Leitfigur des literarischen Naturalismus und einer der größten Romanciers des 19. Jahrhundert. Van Gogh entdeckte das literarische Werk Zolas 1882, in der Frühzeit seiner künstlerischen Laufbahn also, worüber er Theo in einem Brief aus Den Haag mit großer Begeisterung berichtete:

Aber zufällig hat im Krankenhaus gerade jetzt wieder ein Künstler großen Eindruck auf mich gemacht [...]. In „Une page d'amour“ von Emile Zola fand ich einige Stadtansichten meisterhaft, meisterhaft geschildert oder gezeichnet [...]. Und dieses kleine Buch von ihm veranlasst mich, ganz bestimmt alles von Zola zu lesen;¹⁷⁷

Über sein literarisches Schaffen hinaus war Zola aber auch - mit Charles Blanc - einer der bedeutendsten und einflussreichsten französischen Kunsttheoretiker und Kunstkritiker seiner Zeit. Seine Definition der Kunst wurde zur

¹⁷⁷ [212], 6. Juli 1882, Den Haag. Dieses Versprechen hielt van Gogh offenbar ein, denn zu fast jedem Roman Zolas findet sich ein Kommentar in seinen Briefen.

Maxime naturalistischer Kunstanschauung und mutet wie eine abstrakte Formulierung der Definitionsformeln Bacons und Blancs an:

*Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.*¹⁷⁸

Ein Kunstwerk zeichnet sich für Zola also durch die dem Temperament des Künstlers gemäße Wiedergabe eines Ausschnittes der Natur aus. Die Natur soll nicht spiegelbildlich nachgeahmt, sondern je nach der subjektiven Disposition des Künstlers interpretiert werden. Diese Kunstauffassung entspricht – trotz ihres diametral unterschiedlichen Kunstgeschmacks – sowohl jener Charles Blancs, der in einem Kunstwerk vor allem die Seele und das Gefühlsleben des Künstlers wiedergespiegelt sehen will, als auch der Kunstauffassung, die Friedrich Theodor und Robert Vischer in ihrer Einfühlungsästhetik offenbaren. Denn ihnen zufolge ist, wie bereits beschrieben, die Wiedergabe des Seelenlebens des Künstlers im Kunstwerk das logische Resultat jedes Wahrnehmungsprozesses, da eine objektive Wahrnehmung generell unmöglich und jede Wiedergabe der Wirklichkeit bereits eine subjektive Interpretation derselben ist.

Van Gogh scheint Zolas Kunstauffassung mit der Kunstdefinition Bacons in Verbindung zu bringen und beide Definitionen auf die gleiche Art als eine Interpretation der Natur auszulegen, die weit über ihre bloße Nachahmung hinausgeht. Daran lässt sich deutlich die geistige Nähe der Kunstdefinitionen Bacons, Blancs, Zolas und van Goghs erkennen. Klar zum Ausdruck kommt dies etwa, als er seinem Bruder ein Gemälde von Théodore Rousseau – vermutlich die *Lichtung im Wald von Fontainebleau bei Sonnenaufgang* (Abb. 17) – beschreibt, da er ganz explizit auf die Formulierungen Bacons und Zolas Bezug nimmt, um anzudeuten, wie stark er darin die subjektive Wahrnehmungsweise und die Persönlichkeit des Künstlers zu erkennen glaubt:

Da wir von Rousseau reden – kennst Du den Rousseau in der Wallace Collection, eine „Lisière de bois“ im Herbst nach dem Regen, mit einem Durchblick auf weit ausgedehnte sumpfige Wiesen, auf denen Kühe sind, der Vordergrund sehr tonig? Das ist für meine Begriffe einer der schönsten – hat viel von dem mit der roten Sonne im Luxembourg. Der dramati-

¹⁷⁸ Émile Zola: M. H. Taine, artiste, in: Ders.: Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques – Mon Salon (1866) – Edouard Manet. Étude biographique et critique. [1866]. Nouvelle édition, Paris 1907, S. 201-232, hier S. 229.

sche Effekt in diesen Bildern lässt einen das „un coin de la nature vu à travers d'un tempérament“ begreifen und auch „l'homme ajouté à la nature“ – mehr fast als irgendetwas anderes in der Kunst; dasselbe findet man z.B. in den Bildnissen Rembrandts. Es ist mehr als die Natur, es hat etwas von einer Offenbarung.¹⁷⁹

Seine Definitionsformel für die Kunst präsentierte Zola erstmals im Jahr 1866 in *La Revue contemporaine* der Öffentlichkeit. In dem Artikel *M. Taine, artiste* setzte er sich mit dem Werk des einflussreichen französischen Philosophen, Historikers und Kunsthistorikers Hippolyte Taine (1828-1893) auseinander, der ein Jahr zuvor mit seiner *Philosophie de l'art* seine eigene Kunsttheorie veröffentlicht hatte.¹⁸⁰ Diese Schrift war das Resultat der Lehrtätigkeit Taines an der *École des Beaux-Arts*, wo er seit 1865 Ästhetik – auch Zola bezeichnet diese Disziplin als *nouvelle science du beau*¹⁸¹ – unterrichtete. Wie Zola beschreibt, glaubte der stark vom Positivismus beeinflusste Taine mit seiner Kunsttheorie, die heute als Milieutheorie bezeichnet wird, ein universelles Gesetz gefunden zu haben, dass alle Manifestationen des menschlichen Geistes bestimmen würde und von dem ausgehend sich absolute Gesetzmäßigkeiten für die Kunstproduktion feststellen ließen. Nach Taines Theorie wäre jede menschliche Äußerung und somit auch jedes Kunstwerk ein Produkt der den Menschen prädominierenden Faktoren Rasse, Milieu und historisches Moment.¹⁸² Zola kritisiert an diesem Konzept vor allem das Fehlen des ihm besonders wichtigen Faktors der Persönlichkeit des Künstlers:

Je réclame plus hautement une large place pour la personnalité, lorsque je me demande ce que deviendrait l'art sans elle. Une œuvre, pour moi, est un homme; je veux retrouver dans cette œuvre un tempérament, un accent particulier et unique. Plus elle sera personnelle, plus je me sentirai attiré et retenu.¹⁸³

¹⁷⁹ [299], 1. Hälfte 1883, Den Haag.

¹⁸⁰ Der in der *Revue contemporaine* am 15. Februar 1866 erschienen Artikel findet sich in Auszügen abgedruckt bei: Emile Zola: *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris 2004. (Édition du Livre de Poche, Bd. 586), S. 76 ff. Zola selbst veröffentlichte den Text noch im Jahr 1866 in voller Länge in „Mes Haines“, siehe Zola, in: Ders. 1907, S. 201-232. Zu Taines Kunstphilosophie siehe: Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art*. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts, Paris 1865.

¹⁸¹ Zola, in: Ders. 1907, S. 210.

¹⁸² Zur Bezeichnung *Milieutheorie* siehe z.B. Jürgen Grimm (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart/ Weimar 1999, S. 280.

¹⁸³ Zola, in: Ders. 1907, S. 225.

Taines Gesetz funktioniert Zola zufolge nur für Werke, die dem künstlerischen Kollektiv einer Epoche zugeschrieben werden, also etwa *dem Mittelalter* oder *den Griechen*. Sobald hingegen von einem individuellen Künstler ausgegangen würde, brähe Taines System aufgrund der mangelnden Berücksichtigung des Individuums jedoch zusammen.

Gerade im theoretischen Werk Taines offenbart sich für Zola aber das Temperament des Autors und ein für ihn so charakteristischer Wesenszug, der als symptomatisch für die Wissenschaftsgläubigkeit und den – teils sehr subjektfeindlichen – Fortschrittswillen der Zeit gelten könne:

*Indépendant, il prêche la liberté ; homme de méthode, il classe et veut expliquer toutes choses ; poète âpre et brutal, il est systématique à certains maîtres [...] ; philosophe, il ne fait qu'appliquer à l'art sa philosophie. [...] La nouvelle science, faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques. Je le considère, en critique littéraire et artistique, comme le contemporain du télégraphe électrique et des chemins de fer.*¹⁸⁴

Aufbauend auf die als unzureichend empfundenen Kunsttheorie Taines entwickelt Zola also seine eigene Definition der Kunst, die das Temperament und die Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund stellte. In seiner Salonkritik des Jahres 1866 fasst er die Anforderungen, die er an ein gelungenes Kunstwerk stellt, als eine Vereinigung von zwei Elementen dem Kunstwerk innewohnenden Elementen zusammen: dem Fixpunkt der Natur als realem Element und dem menschlichen Temperament, der Künstlerseele, als individuellem Element:

Il y a, selon moi, deux éléments dans un œuvre : l'élément réel, qui est la nature, et l'élément individuel, qui est l'homme. L'élément réel, la nature est fixe, toujours le même ; il demeure égal pour tout le monde ; je dirais

¹⁸⁴ Zola, in: Ders. 1907, S. 231. Interessanterweise erwähnt Charles Blanc in der *Grammaire des arts du dessin* an keiner Stelle die Kunstphilosophie Hippolyte Taines und seine Lehrtätigkeit an der *École des Beaux-Arts*, obwohl er wie in Kapitel III.1.1. beschrieben den schweren Stand der philosophischen Ästhetik und Kunstwissenschaft in Frankreich erörtert. Leider würde es hier zu weit führen, die unterschiedlichen Positionen Blancs und Taines in kunstästhetischer und – philosophischer Hinsicht gesondert zu untersuchen, wenngleich sich darin ein interessantes und sicherlich ergiebiges Forschungsfeld eröffnen würde. An dieser Stelle kann lediglich darauf hingewiesen werden, dass Matthias Krüger zufolge das Milieu für Blanc nur eine untergeordnete Rolle spielte, während es für Taine und Zola einer der den Menschen determinierenden Faktoren war. Um die eigentliche Natur, die Idee des Menschen freizulegen, hätte es Blanc als notwendig erachtet, von dieser als *akzidentiell* erachteten Größe des Milieus zu abstrahieren. Siehe Krüger 2007, S. 187.

*qu'il peut servir de commune mesure pour toutes les œuvres produites, si j'admettais qu'il puisse y avoir une commune mesure. L'élément individuel, au contraire, l'homme, est variable à l'infini : autant d'œuvres et autant d'esprits différents ; si le tempérament n'existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies.*¹⁸⁵

In dem 1878 in der Zeitschrift *Le Voltaire* veröffentlichtem Artikel *Le sens du réel* relativiert Zola allerdings die Auffassung, bei der Natur handle es sich um eine feste Größe, wieder ein Stück weit, indem er sie der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers unterwirft (wobei völlig egal ist, ob es sich dabei um einen bildenden Künstler oder einen Schriftsteller handelt); er nähert seine Theorienbildung somit der Psycho-Physiologie an:

Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est. Il semble d'abord que tout le monde a deux yeux pour voir et que rien ne doit être plus commun que le sens du réel. Pourtant, rien n'est plus rare. Les peintres savent bien cela. Mettez certains peintres devant la nature, ils la verront de la façon la plus baroque du monde. Chacun l'apercevra sous une couleur dominante ; un la poussera au jaune, un autre au violet, un troisième au vert. Pour les formes, les mêmes phénomènes se produiront : tel arrondit les objets, tel autre multiplie les angles. Chaque œil a ainsi une vision particulière. Enfin, il y a des yeux qui ne voient rien du tout. Ils ont sans doute quelque lésion, le nerf qui les relie au cerveau éprouve une paralysie que la science n'a pu encore déterminer. Ce qui est certain, c'est qu'ils auront beau regarder la vie s'agiter autour d'eux, jamais ils ne sauront en reproduire exactement un scène.“¹⁸⁶

Eine Woche später widmet sich Zola dann in einem ebenfalls in *Le Voltaire* erschienen Artikel erneut dem 1866 in *Mon Salon* zum existentiellen Bestandteil eines Kunstwerks erklärten individuellen Element. Am Beispiel des Schriftstellers Alphonse Daudet verdeutlicht er den exorbitanten Einfluss der Persönlichkeit des Künstlers und dessen Ausdruck im Werk, hinter dem die technische Ausführung deutlich zurücksteht und bringt somit eine Auffassung zum Ausdruck, die zu hundert Prozent jener van Goghs entspricht:

Il ne peut conter un fait, présenter un personnage sans se mettre tout entier dans ce fait ou dans ce personnage [...]. On reconnaîtrait une page à lui entre cent autres, parce que ses pages ont une vie à elles. [...] Com-

¹⁸⁵ Zola: *Mon Salon*, in: Ders. 1907, S. 281.

¹⁸⁶ Émile Zola: *Du roman: Le sens du réel*, in: Ders.: *Le roman expérimental*. [1880] Chronologie et préface par Aimé Guejdi, Paris 1971, S. 215. Erstmals erschien dieser Artikel am 20. August 1878 in *Le Voltaire*.

ment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public ? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel vécu par un écrivain d'une originalité exquise et intense à la foi. Il peut choisir un sujet plus ou moins heureux, le traiter d'une façon plus ou moins complète, l'œuvre ne sera pas moins précieuse, parce qu'elle sera unique, parce que lui seul peut lui donner ce tour, cet accent, cette existence. Le livre est de lui, cela suffit. On le classera un jour, mais il n'en est pas moins un livre à part, une véritable créature. On se passionne, on l'aime ou on ne l'aime pas, personne ne reste indifférent. Il ne s'agit plus de grammaire, de rhétorique, et on n'a plus seulement sous les yeux un paquet de papier imprimé ; un homme est là, un homme dont on entend battre le cerveau et le cœur à chaque mot. On s'abandonne à lui, parce qu'il devient le maître des émotions du lecteur, parce qu'il a la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle.¹⁸⁷

Die, im Laufe der Jahre sich also deutlich zuspitzende Kunstdefinition Zolas, die den persönlichen Ausdruck des Künstlers auf den höchsten Rang erhebt, stimmt völlig mit derjenigen von Charles Blanc überein – so unterschiedlich ihre Auffassung vom Wesen und den Aufgaben der Kunst darüber hinaus auch gewesen sein mögen. Wenn Zola verlangt: *Poème et tableau doivent sortir d'un jet des cœurs du peintre et du poète, marqués de l'empreinte ineffaçable d'une individualité¹⁸⁸*, kann man sich der Parallelisierung mit Blancs Feststellung nicht verwehren: *Chaque artiste imprime à ses imitations son caractère personnel.¹⁸⁹*

Als ein gutes Beispiel für die Forderung der beiden nach der Wiedergabe von Seele und Gefühl in einem Kunstwerk, die Blanc und Zola trotz ihres unterschiedlichen Kunstgeschmacks eint, kann ihre Rezeption des bereits erwähnten Gemäldes *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* von Gustave Courbet (Abb. 12) dienen. Beide sind offenbar überrascht von dem großen Publikumserfolg, den das Gemälde im Salon des Jahres 1866 erlangte. Wie zuvor beschrieben, legt Charles Blanc keine ausgesprochene Vorliebe für Courbet an den Tag. In *La Remise de chevreuils* lobt er zwar Courbets *brillante Farbpalette*, bemängelt aber das Fehlen von Seele darin, was ihm zufolge – trotz der überragenden Farbbehandlung – für die mangelhafte Qualität des Gemäldes verantwortlich ist.¹⁹⁰ Zola hingegen bekundet in *Mon Salon* seine ursprünglich hohe Wertschätzung für Courbet und seine herausragende Per-

¹⁸⁷ Émile Zola: Du roman: L'expression personnelle, in: Ders. 1971, S. 221. Erstmals erschien dieser Artikel am 27. August 1878 in *Le Voltaire*.

¹⁸⁸ Zola, in: Ders. 1907, S. 213 f.

¹⁸⁹ Blanc 1867, S. 21.

¹⁹⁰ Siehe hierzu Kapitel IV.1.2. Die Farbe als Sprache des Gefühls, S.51 f.

sönlichkeit, die durch den großen Erfolg mit *La Remise de chevreuils* im Salon allerdings großen Schaden genommen hat: Seine Bemerkungen zu Courbet erscheinen in dem Kapitel *Les Chutes*, in dem er die „Abstürze“ des Salons thematisiert.¹⁹¹ In der Wertschätzung des Publikums sieht Zola einen Indikator für die gefallene Qualität der Kunst Courbets.

*Je n'ose formuler une règle qui s'impose forcément à moi : c'est que l'admiration de la foule est toujours en raison indirecte du génie individuel. Vous êtes d'autant plus admiré et compris, que vous êtes plus ordinaire. C'est là un aveu grave que me fait la foule. J'ai le plus grand respect pour le public ; mais si je n'ai pas la prétention de le conduire, j'ai au moins le droit de l'étudier. Puisque je le vois aller aux tempéraments affadis, aux esprits complaisants, je mets en doute ses jugements [...].*¹⁹²

Da Zola zufolge ein Kunstwerk umso größeren Gefallen beim Publikum findet, je weniger es ein Abdruck der Persönlichkeit des Künstlers ist, zeigt sich am Erfolg von Courbets Gemälde gerade der für ihn ungewöhnliche Mangel an Persönlichkeit:

*[...] je ne nie point que la Remise des chevreuils n'ait un grand charme, beaucoup de vie ; mais il manque à ces toiles le je ne sais quoi de puissant et de voulu qui est Courbet tout entier. Il y a douceur et sourire ; Courbet, pour l'écraser d'un mot, a fait du joli!*¹⁹³

Das sonst bei Courbet so deutliche *à travers un tempérament* sieht Zola in diesem Gemälde aufgeweicht. Lediglich für Farbverwendung und Farbauftrag Courbets können sich also sowohl Émile Zola, als auch Charles Blanc in *La Remise de chevreuils* erwärmen.

Unter dem Blickwinkel der Individualität und des Temperaments des Künstlers findet das literarische Werk Taines in Zolas Augen großen Gefallen, in *Mes Haines* beschreibt er den seiner Ansicht nach zu wenig beachteten Literaten Taine als *véritable génie de peintre et de poète*.¹⁹⁴ Zwar zeige sich Taine

¹⁹¹ Siehe Émile Zola: *Mon Salon. Les Chutes*, in: Ders. 1907, S. 309-316. Neben Gustave Courbet behandelt Zola hier auch Jean - François Millet, den van Gogh zeitlebens über alle Maßen verehrt. Sicherlich zielt van Goghs Kritik an Zolas *Mes Haines*, die an späterer Stelle noch genauer erläutert werden wird, ganz besonders auf diese Herabwürdigung Millets.

¹⁹² Zola, in: Ders. 1907, S. 311.

¹⁹³ Ebd. S. 313.

¹⁹⁴ *On a fait grand bruit autour de M. Taine, critique et historien. On n'a vu en lui que le révolutionnaire, armé de systèmes, venant porter le trouble dans la science du juger le beau. Il a été question de novateur qui procédait carrément par simple analyse, qui exposait les faits avec bru-*

Zola zufolge auch in seinem literarischen Schaffen als strikter Systematiker, in Werken wie etwa der 1854 erschienenen *Voyage aux Pyrénées* treten aber in hohem Maße das künstlerische Naturell und die starke Persönlichkeit Taines zutage:

*On est en présence d'un artiste qui, connaissant les plus minces secrets de son art, se permet toutes choses et se donne entier, sans jamais atténuer sa personnalité. Il écrit comme il pense, en peintre et en philosophe, sobrement et à outrance. Je citerai deux de ses œuvres pour me faire mieux comprendre. Il en est une, le Voyage aux Pyrénées, qui sous la plume de tout autre aurait été une suite de lettres écrites un peu à l'aventure, une relation libre et courante. Ici, nous avons des divisions exactes, nettement indiquées, de petits chapitres coupés avec une précision mathématique. [...] L'auteur a rangé méthodiquement tout ce que sa riche imagination lui a inspiré de plus exquis et de plus grandiose en face des vaux et des monts. Il est resté systématique jusque dans l'émotion que lui ont causée les horizons terribles ou charmants. Là est l'empreinte d'un des caractères de son esprit. Son amour de la force se trouve aussi amplement indiqué ; il est dans l'amitié qu'il témoigne aux grands chênes [...]. Ce n'est plus là un récit de voyage, c'est un homme, un artiste qui nous conte ses tressaillements en face de l'Océan et des montagnes.*¹⁹⁵

Vor allem die anthropomorphisierenden Naturbeschreibungen Taines in der *Voyage aux Pyrénées* – die folgende Passage zur abendlichen Stimmung an der Küste von Saint-Jean-de-Luz mag dies illustrieren – gewährten Zola zufolge einen Blick auf den Charakter und das Temperament des Poeten Taine:

*La mer sourit dans sa robe bleue, frangée d'argent, plissée par le dernier souffle de la brise ; elle frémit encore, mais de plaisir, et déploie cette soie lustrée, chatoyante, avec des caprices voluptueux sous le soleil qui l'échauffe. Cependant des nuages sereins balancent au-dessus de lui leur duvet de neige ; la transparence de l'air les entoure d'une gloire angélique, et leur vol immobile fait penser aux âmes du Dante arrêtées en extase à l'entrée du paradis.*¹⁹⁶

Die Projektion des beim Anblick der Natur Empfundene auf eben diese Erscheinung scheint für Zola offenbar ein besonders geeignetes Mittel dargestellt zu haben, um seiner Forderung nach dem Ausdruck von Persönlichkeit in der Kunst nachzukommen. Wiederum wird also die Einfühlung in die Natur

talité, sans passer par les règles voulues et sans tirer les préceptes nécessaires. A peine a-t-on dit qu'il y avait en lui, avant tout, un écrivain puissant, un véritable génie de peintre et de poète. On a semblé sacrifier le littérateur au penseur. Zola, in: Ders. 1907, S. 202.

¹⁹⁵ Zola, in: Ders. 1907, S. 207 f.

¹⁹⁶ Hippolyte Taine: *Voyage aux Pyrénées*. Cinquième édition revue et corrigé, Paris 1867, S. 30.

als ein Mittel aufgefasst, um die mimetische Naturnachahmung zu vermeiden und persönliches Gefühl und Empfinden in seine Darstellung einfließen zu lassen.

Gerade diese Betonung der Persönlichkeit des Künstlers in der Zola'schen Kunstdefinition und seine Positionierung des individuellen Ausdrucks, der in einem Kunstwerk zum Vorschein kommen sollte über der perfekten technischen Ausführung, fand van Goghs volle Zustimmung, wie er Theo im Sommer 1884 berichtete:

Zola, der übrigens meiner Ansicht nach in seinem Urteil über Bilder manchmal gewaltig danebenhaut, sagt in „Mes haines“ etwas Schönes über Kunst im allgemeinen: „Dans le tableau (l'œuvre d'art) je cherche, j'aime l'homme – l'artiste.“ Siehst Du, das finde ich vollkommen richtig; ich frage Dich, was für ein Mann, was für ein Seher oder Denker oder Betrachter, was für eine Art menschlicher Charakter steckt hinter gewissen Bildern, deren Technik gerühmt wird? Sehr häufig nichts. Aber ein Raffaelli ist jemand, ein Lhermitte ist jemand, und bei vielen Bildern von fast unbekannten Leuten fühlt man, dass sie mit Willen, mit Gefühl, mit Leidenschaft und Liebe gemacht sind.¹⁹⁷

Wie hier bereits anklingt, ist van Gogh durchaus nicht immer mit Zolas Kunstkritik einverstanden, seine Kommentare zu Zolas Publikationen lassen aber auf eine ebenso stete wie tiefgreifende Auseinandersetzung mit Zolas Kunsttheorie Kunstkritik schließen. In einem Brief an seinen Freund Rappard bezieht van Gogh zu Zolas *Mes Haines* Stellung:

Zunächst möchte ich betonen, dass ich also nicht zu denen gehöre, die Zola dieses Buch übel nehmen. Ich lerne Zola dadurch kennen, ich lerne Zolas schwache Seiten kennen – unzulängliche Anschauungen über Malerei – préjugés statt jugement juste auf diesem besonderen Gebiet. Aber, amice – soll ich mich an einem Freund ärgern, weil er einen Fehler hat? – das sei ferne von mir. Im Gegenteil, um seines Fehlers willen ist er mir, ehrlich gesagt, umso lieber. So habe ich mit ganz eigenartigem Gefühl die Artikel über den ›Salon‹ gelesen, ich finde völlig verkehrt, was er sagt, ganz und gar falsch, [...] aber Zola über Kunst ist sehr interessant, auf ähnliche Weise interessant wie etwa eine Landschaft von einem Figurenmaler. Es ist nicht sein Genre, es ist oberflächlich – unrichtig, aber wie ist das erfasst! Nicht gut durchgeführt, meinetwegen – nicht recht deutlich, meinetwegen –, aber es gibt zu denken und ist originell, und jedenfalls sprüht es von Leben. Aber unrichtig ist es und sehr fehlerhaft und nicht stichhaltig. [...] Ich könnte noch lange darüber weiterreden, aber ich bin kein Kritiker. Eins jedoch möchte ich noch sagen, ich freue mich, dass er Taine ein

¹⁹⁷ [418], Juli/ August 1885, Nuenen.

*bisschen was am Zeuge flickt, das geschieht dem ganz recht, denn Taine mit seiner mathematischen Analyse ist manchmal agaçant. Doch gelangt er (Taine) damit zu merkwürdig tiefsinnigen Äußerungen.*¹⁹⁸

Van Gogh kannte also offenbar auch die Schriften Taines, deren stark mathematisch-systematisierende Ausrichtung er ebenso bemängelt wie Zola. Dennoch scheint aber für beide zugleich ein großer Reiz von den Schriften Taines ausgegangen zu sein, da Zola Taines Milieutheorie für seine eigene Kunsttheorie fruchtbar macht und van Gogh konstatiert, Taine gelange in seinen Schriften zu „merkwürdig tiefsinnigen Äußerungen“.

Weitaus interessanter in diesem Briefausschnitt ist allerdings van Goghs Vergleich der Salonkritik Zolas mit dem von einem Figurenmaler angefertigten Landschaftsgemälde: Eine solche Landschaft wäre van Gogh zufolge zwar technisch schlecht ausgeführt, stecke dafür aber voller Leben und sei originell und gut erfasst. Die Natur gewinne also an Lebendigkeit, wenn sie vom Maler wie eine Figur gemalt würde. Es ist durchaus vorstellbar, dass van Gogh bei dieser Beschreibung auch sich selbst vor Augen hatte. Denn gerade in der Frühzeit seiner Malerlaufbahn sah er sich eindeutig als Figurenmaler, der - teils aus Liebe zur Natur, teils aus Mangel an Modellen - beizeiten auch Landschaften malte.¹⁹⁹ Der Schlüssel zu einem gelungenen Landschaftsgemälde liegt für van Gogh offenbar in der anthropomorphisierenden Darstellung der Natur:

*Mit der Zeit wird mir immer klarer, dass gerade Figurenzeichnen wichtig ist und indirekt auch dem Landschaftszeichnen zugute kommt. Wenn man eine Kopfweide zeichnet, als sei sie ein lebendes Wesen, und das ist sie ja eigentlich auch, dann folgt die Umgebung wie von selbst, wenn man nur seine ganze Aufmerksamkeit auf den bewussten Baum gerichtet und nicht geruht hat, bis etwas vom Leben hineingekommen ist.*²⁰⁰

Aus diesem Zitat spricht eine Auffassung, die sich auch bei Robert Vischer findet:

Der Mensch erhebt sich erst an seinem Nebenmenschen zu einem wahren Gefühlsleben. [...] Die blickende Seele fühlt demnach nur eine Erschei-

¹⁹⁸ [R 38], Anfang Juli 1883, Den Haag.

¹⁹⁹ Siehe hierzu auch Kapitel III.1. Zum Paradigma der Einfühlung in der Naturauffassung Vincent van Goghs.

²⁰⁰ [152], Oktober 1881, Etten.

*nung, wenn diese von sich aus die Sprache des Gefühles ihr entgegenbringt.*²⁰¹

Die *blickende Seele* ermögliche Vischer zufolge also ohne weiteres die Einfühlung in einen anderen Menschen, eine *reine, restlose Verbindung der subjektiven mit der objektiven Vorstellung (Anschauung)*²⁰². In der unbeseelten Natur vermisse der Mensch das Leben und die Sprache des Gefühls, durch das er sich in sie hineinversetzen könnte, *und eben weil wir es vermissen, stellen wir uns die todt Form wie etwas Lebendiges vor*²⁰³. Die Beseelung der toten Form durch den Betrachter suggeriert diesem somit ein Eigenleben der Natur, in dem er seine eigenen Emotionen wiederfindet.

Im folgenden Kapitel soll nun anhand eines Romans von Émile Zola näher beleuchtet werden, was am Beispiel des literarischen Werks Hippolyte Taines bereits angeklungen ist: So scheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Malerei auf die Beseelung der Natur zurückgegriffen worden zu sein, um menschliche Seelenstimmungen darzustellen, sondern auch in der Literatur. Zur Erläuterung dieses künstlerischen Verfahrens bietet sich nun Zolas Roman *La Faute de l' Abbé Mouret* an, der ein Paradebeispiel anthropomorphisierender Naturdarstellung in der Literatur ist von und dessen Einfluss auf van Goghs Kunst- und Naturempfinden ausgegangen werden kann.

2.2. Zolas *La Faute de l' Abbé Mouret* als Paradebeispiel der Natureinfühlung in der Literatur

Wie mittlerweile deutlich geworden sein dürfte, stößt man also immer wieder auf die Denkfigur der Einfühlung, wenn man sich mit dem in der Kunst und Kunstanschauung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angestrebten Ausdruck von Gefühl und Seelenstimmung in einem Werk befasst – und dabei scheint es keine Rolle gespielt zu haben, ob es sich um bildende Kunst oder Literatur, um eine Landschaftsdarstellung im gemalten oder im geschriebenen Werk handelte. Wie viele seiner Zeitgenossen ist auch van Gogh offenbar sehr empfänglich für die visuelle Qualität eines Textes und greift zur Beschreibung

²⁰¹ Vischer 1873, S. 18 f.

²⁰² Ebd., S. 19.

²⁰³ Ebd., S. 20.

von Gemälden und Literatur oft auf das gleiche Vokabular zurück.²⁰⁴ So bezeichnet er einige Stadtansichten in Zolas *Une page d'amour* als *meisterhaft, meisterhaft geschildert oder gezeichnet*²⁰⁵, und auch ein Lob, dass er Theo im Jahr 1885 für seine Fähigkeit ausspricht, in Worten zu malen, zeigt deutlich van Goghs Parallelisierung von Malerei und Literatur.²⁰⁶ Charles Blanc sieht im visuellen Aspekt der Literatur eine Inspirationsquelle für den Maler, da sich darin auch der emotionale Gehalt des Textes am stärksten manifestiere.

*Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poète, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura vu ; c' est l'idée vivante et agissante ; c'est le sentiment quand il devient mouvement.*²⁰⁷

Auch Émile Zola trennt nicht deutlich zwischen den beiden Künsten: Wie zuvor dargestellt wendet er seine Kunsttheorie sowohl auf die Malerei, als auch auf die Literatur an und wie bei van Gogh gesehen macht auch Zolas in seinem Sprachgebrauch keinen Unterschied, ob er einen Maler oder einen Literaten beschreibt. Hippolyte Taine, der eindeutig kein Maler war, wird von Zola dennoch als *peintre* beschrieben, seine Werke sind in Zolas Augen *peintures* und er bescheinigt ihm darin eine große *énergie de couleurs*; gerade in der visuellen Qualität der Schriften Taines scheint Zola deren größte Qualität zu sehen.²⁰⁸

Natürlich ist ein Urteil über die visuelle Qualität eines Textes ebenso subjektiv wie ein Urteil über die Qualität der Projektionsleistung des Künstlers in einem Gemälde. Gerade darin liegt aber wohl eine große Gemeinsamkeit dieser beiden Konzepte, die sich, wie sich zeigen wird, mitunter in einer einführenden Betrachtung und Wiedergabe der Natur manifestieren können. Aufgrund der zahlreichen Überschneidungen und Verbindungen zwischen den beiden Künsten macht es in jedem Fall Sinn, bildende Kunst und Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Einheit aufzufassen und relevante Theorien übergreifend zu betrachten. Vor allem im Falle eines Künstlers wie Vin-

²⁰⁴ Siehe hierzu Veen 2009, S. 58 f.

²⁰⁵ [212], 6. Juli 1882, Den Haag.

²⁰⁶ *Und der ganze Brief beweist mir eben das, was seinerzeit Deine Skizzen von Paris mir nahe legen: dass Du, wenn Du es darauf absiehst, etwas in Worten malen kannst.* [429], Oktober 1885, Nuenen.

²⁰⁷ Blanc 1867, S. 524.

²⁰⁸ *Je préfère le poète, l'homme de chair et de nerfs, qui se révèle dans les peintures. Là est la vraie personnalité de M. Taine, ce qui lui appartient en propre, ce qui lui vient de lui, et non de l'étude.* Zola, in: Ders. 1907, S. 206. Siehe auch Ebd. S. 202 und S. 206 f.

cent van Gogh, in dessen Leben die Literatur nachweisbar eine herausragende Rolle spielte, gilt es, mögliche Querverbindungen nicht außer Acht zu lassen, die ja sogar häufig erst von ihm selbst hergestellt werden.

Für das in dieser Arbeit zu behandelnde Thema scheint vor allem ein Werk Émile Zolas relevant zu sein, das als Paradebeispiel für die Natureinführung in der Literatur gelten kann. In dem 1875 erschienenen Roman *La Faute de l'Abbé Mouret*²⁰⁹ bilden anthropomorphisierende Beschreibungen von Naturphänomenen ein wesentliches Stilelement. Dieser fünfte Teil der Rougon-Macquart-Reihe legt deutlich Zolas Maßstäbe eines naturalistischen Romans offen und sticht dennoch aufgrund seiner ungewöhnlichen Gestaltung und Themenwahl – dem Kampf von Natur und Religion – aus der zwanzigbändigen Reihe hervor. Die von Zola in die Provence verlegte Handlung erzählt die Geschichte des jungen Priesters Serge Mouret, der mit der jungen und frei von gesellschaftlichen Konventionen aufgewachsenen Albine sein Keuschheitsgelübde bricht. Diese *Sünde* begeht der Priester in einem verwilderten Park, *le Paradou*, der als Symbol für das biblische Paradies und den Sündenfall gelesen werden muss. Der Garten wird im Roman zum „Komplizen“ der Verfehlung des *Abbé Mouret* und zum Spiegel der menschlichen Leidenschaften. Ihre große Eindringlichkeit gewinnt die Darstellung des Gartens durch die Vermenschlichung der Pflanzen und ihre Aufladung mit seelischem Gehalt. Sie lachen und sprechen nicht nur und gleichen in ihrer äußeren Gestalt dem menschlichen Körper, sie werden zudem als fühlende, denkende und planende Wesen beschrieben. Im Entwurf zu seinem Roman schreibt Zola:

*C'est la nature qui joue le rôle du Satan de la Bible ; c'est elle qui tente Serge et Blanche [Albine] et qui les couche sous l'arbre du mal par une matinée splendide.*²¹⁰

²⁰⁹ Émile Zola: *La Faute de l'Abbé Mouret*. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Bd. 5. [1875] Préface de Jean-Philippe Arrou-Vignod, Paris 1991. (Collection Folio, Bd. 2320).

²¹⁰ Zola 1991, S. 496, Fußnote 24. Bemerkenswert ist auch die Begriffssymbolik im Roman, von denen hier nur die wichtigsten genannt werden sollen: Die zwei Namen, die für Zola für seine Protagonistin in Frage kommen, *Blanche* und *Albine*, weisen – trotz der in der gesellschaftlichen Moralvorstellung begangenen Sünde – auf die Farbe Weiß, also die unverdorbene Reinheit des Mädchens hin. Der Name des Gartens – *le Paradou* – verweist auf das Paradies und scheint dessen Wesen und Existenz gleichzeitig durch das Suffix – *ou* in Frage zu stellen, ganz gleich auf welches Homonym – *ou* (oder) oder *où* (wo) – man diese Anspielung verstanden wissen will. Der Name des außerordentlich negativ dargestellten Mönches *Frère Archangias*, der die Sünde des *Abbé Mouret* aufdeckt und ihn auf den „rechten“ Weg des Glaubens zurückbringt, spielt eindeutig auf den Erzengel (frz. *archange*) Michael als Wächter des Paradieses und Bezwiner des Satans an.

So wird dann auch die erste, noch gänzlich unschuldige Annäherung zwischen Serge und Albine begleitet von der anthropomorphisierenden Beschreibung der das Paar umgebenden Rosenstöcke, die durch ihre vom Autor betonte Körperlichkeit und ihr Lachen die erotisch aufgeladene Situation, in der sich die Protagonisten befinden, widerspiegeln. Während sich das Paar dessen allerdings noch nicht bewusst zu sein scheint, vermittelt die Beschreibung der Pflanzen dem Leser deren unterdrückte Begierden. Im Hinblick auf das Paradigma der Einfühlung im Werk van Goghs – insbesondere in van Goghs Sonnenblumen - Porträts - ist Zolas anthropomorphisierende Behandlung der Blumen von besonders großem Interesse:

*Autour d’eux, les rosiers fleurissaient. C’était une floraison folle, amoureuse, pleine de rires rouges, de rires roses, de rires blancs. Les fleurs vivantes s’ouvraient comme des nudités, comme des corsages laissant voir les trésors de poitrines.*²¹¹

Auf die Darstellung der lachenden, wollüstigen Rosen folgt bereits wenige Seiten später auf ähnliche Weise die Beschreibung der Blumenbeete des verwilderten Parterres:

*Dans un des plus larges [des bassins], un coup de vent avait semé une merveilleuse corbeille de pensées. Les fleurs de velours semblaient vivantes, avec leurs bandeaux de cheveux violets, leurs yeux jaunes, leurs bouches plus pâles, leur délicats mentons couleur chair. „Quand j’étais plus jeunes, elles me faisaient peur, murmura Albine. Vois-les donc. Ne dirait-on pas des milliers de petits visages qui vous regardent, à ras de terre ?“*²¹²

Die Schilderung eines ganzen Waldes von Sonnenblumen, deren Blüten als riesenhafte, sternengleiche und hell wie die Sonne strahlende Gesichter beschrieben werden, führt vor Augen, wie sehr sich gerade Sonnenblumen aufgrund ihrer Größe und Ähnlichkeit zum menschlichen Gesicht zur Projektion anbieten.

*Ils [Serge et Albine] s’égarèrent au milieu d’un bois de tournesols, une futaie faite de troncs aussi gros que la taille d’Albine, obscurcie par des feuilles rudes, larges à y coucher un enfant, peuplée de faces géantes, de faces d’astre, resplendissantes comme autant de soleils.*²¹³

²¹¹ Zola 1991, S. 184.

²¹² Ebd., S. 196.

²¹³ Ebd., S. 198.

Die Beschreibung der Bäume des bewaldeten Parkteils schließlich, die dem Paar die ersten ihrer miteinander gewechselten zärtlichen Worte vorsagen, lässt den Garten bis in seinen letzten Winkel lebendig erscheinen.

*Ils ne cherchaient plus qu'à rapprocher leur visage, pour se sourire de plus près. Et c'étaient les arbres, les érables, les ormes, les chênes, qui leur soufflaient leurs premiers mots de tendresse, dans leur ombre claire.*²¹⁴

Auf Höhepunkt der Handlung – dem Sündenfall – erreicht auch die antropomorphisierende Darstellung des Gartens ihren Höhepunkt: Er hat als Verführer des Paares sein Ziel erreicht und applaudiert dem sündigen Paar.

*C'était le jardin qui avait voulu la faute. Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcove vert. Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. [...] Albine se livra. Serge la posséda. Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion. Les troncs se ployèrent comme sous un grand vent ; les herbes laissèrent échapper un sanglot d'ivresse ; les fleurs, évanouies, les lèvres ouvertes, exhalèrent leur âme ; le ciel lui-même, tout embrasé d'un coucher d'astre, eut des nuages immobiles, des nuages pâmés, d'où tombait un ravissement surhumain. Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement.*²¹⁵

Nachdem van Gogh den Roman im Sommer 1882 gelesen hat, schwebt ihm zeitlebens ein Idealbild des *Paradou* vor, was als ein Beleg für die - von van Gogh so empfundene – hohe visuelle Qualität des Romans gelten kann. 1882 erwähnt er *La Faute de l'Abbé Mouret* erstmals in einem Brief an Theo,²¹⁶ und noch sechs Jahre später ist Zolas *Paradou* in Vincent Vorstellungswelt präsent und ein gängiges Motiv in der Korrespondenz der beiden Brüder:

Ich komme von einem Tagesausflug nach Mont Majour zurück, und mein Freund, der Unterleutnant, hat mir Gesellschaft geleistet. Wir haben da zu zweit den alten Garten durchstreift und ausgezeichnete Feigen draus stibitzt. Wenn er größer gewesen wäre, hätte man an Zolas Paradou denken können: hohes Schilf, Weinstöcke, Efeu, Feigenbäume, Ölbäume, Granat-

²¹⁴ Zola 1991, S. 234.

²¹⁵ Ebd., S. 267 ff.

²¹⁶ [226], Sommer 1882, Den Haag.

*apfelbäume mit fleischigen Blüten von lebhaftestem Orange, hundertjährige Zypressen, Eschen und Weiden, Steineichen, halb verfallene Treppen, Spitzbogenfenster in Ruinen, weiße, flechtenbedeckte Felsblöcke und hier und da eine zerfallene Mauer in all dem Grün;*²¹⁷

Vor allem in Dialektik zum häufig verwendeten Motiv des *Garten Gethsemane* taucht der *Paradou* in Vincents und Theos Briefwechsel immer wieder auf. Dies kann wohl als eine Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Lebensentwürfe verstanden werden, wobei der *Paradou* für ein angenehmes, schönes, aber inkonsequentes und sündiges Leben der irdischen Freuden steht und *Gethsemane*, der Ort der Gefangennahme Jesu, dagegen als Sinnbild für einen trotz der Widrigkeiten des Lebens ungebrochenen Glauben und ein Leben gemäß seiner Ideale. Das *Paradou* - Motiv beinhaltet bei van Gogh stets eine Anspielung auf eine erotische Beziehung von Mann und Frau, die ihm oft in seinem Leben verwehrt blieb.²¹⁸ Folgendes Zitat zeigt deutlich, für welches Leben sich van Gogh entschieden hatte:

*Ja, das Drama des Sturms in der Natur, das Drama des Schmerzes im Leben ist für mich wohl das Beste. Ein „Paradou“ ist schön, aber Gethsemane ist doch schöner..*²¹⁹

Dennoch war er auch den Freuden des Lebens nicht völlig abgeneigt, wenngleich seine Lebenslage in ihrer Symbolik stets eher einem *Gethsemane* als dem *Paradou* glich und er auch seine Bildsujets vornehmlich in der harten und nüchternen Welt der kleinen Leute suchte. Als Beispiel dafür führt van Gogh selbst eine in Den Haag angefertigte Studie von *Torfgräbern in den Dünen* an (Abb. 18):

*Dies hier, nämlich die Torfgräber, ist freilich eine andere Landschaft als le Paradou. Aber Du kannst mir glauben, auch für le Paradou habe ich was übrig. Wer weiß, ob ich nicht noch mal eines schönen Tages so eine Paradou-Sache in Angriff nehme.*²²⁰

Judy Sund geht explizit auf van Goghs einführende Naturbetrachtung ein und stellt einen Bezug derselben zu Zolas *La Faute de l'Abbé Mouret* her. Sie

²¹⁷ [506], Juni/ Juli 1888, Arles.

²¹⁸ Siehe z.B. [287], 1. Hälfte 1883, Den Haag. Vincent spielt hier auf eine amouröse Verbindung Theos an, die er als *Paradou* bezeichnet.

²¹⁹ [319], Sommer 1883, Den Haag.

²²⁰ [287], 1. Hälfte 1883, Den Haag.

vermutet, dass van Gogh durch die Lektüre des Romans und die anthropomorphisierenden Naturbeschreibungen Zolas in der Zeit um 1882 verstärkt zum Malen von Landschaften angeregt worden sei, die sich sowohl dem Motiv des Garten Gethsemane, als auch dem *Paradou* – Motiv gewidmet hätten:

*Zola's insistence on the power of nature to reflect – or even animate – human emotion probably reinforced van Gogh's tendency to view his surroundings that way, and his rekindling interest in landscape painting in this era may well have been encouraged by Zola's sustained exploitation of nature's metaphoric possibilities and emotive potential in "La Faute de l'Abbé Mouret" [...] Yet even as he acknowledged the polarity of the natural scenes he and Zola described, van Gogh perceived each as the analogue of an emotional state, and thus presented Zola's evocation of a garden of earthly pleasure as the logical counterpart to his own vision of landscape as a garden of earthly sorrow, or Gethsemane. His comments suggest van Gogh's belief that though their resultant images were opposed, his enterprise before nature was somehow comparable to Zola's. Both – by venturing beyond the limits of strict empiricism – reformulated nature as expressive art.*²²¹

Judy Sund geht zudem davon aus, dass Zolas Naturbeschreibung in *La Faute de l'Abbé Mouret* van Goghs Sichtweise der südfranzösischen Landschaft geprägt hätte. Ihr zufolge korrespondiere etwa die erotische Konnotation, die van Gogh blühenden Pflanzen beimisst, mit Zolas anthropomorphisierender Auffassung der Pflanzen des *Paradou*, die zum Träger der unterschwellig erotischen Stimmung der Szenerie werden. So schreibt van Gogh einmal über den öffentlichen Garten gegenüber seines Arleser Hauses, es gäbe dort aus dem *Grunde der Keuschheit oder der Moral keinerlei blühende Sträucher wie etwa Oleander*, sondern nur *gewöhnliche Platanen, starres Tannengebüsch, einen Trauerbaum und grünes Gras*.²²² Immer wieder sind es Oleanderbüsche, die van Gogh zu erotisch konnotierten sprachlichen Anthropomorphismen veranlassen:

*Der Oleander – ach – der spricht von Liebe und ist schön wie das „Lesbos“ von Puvis de Chavannes, mit den Frauen am Meeresstrand.*²²³

²²¹ Siehe Judy Sund: True to Temperament. Van Gogh and French naturaliste literature, Cambridge 1992, S. 64 f.

²²² [539], September 1888, Arles.

²²³ [615], Ende 1889, Saint-Rémy.

Als weiteren Beleg für die Beeinflussung van Goghs durch Zolas Naturdarstellung in *La Faute de l'Abbé Mouret* führt Judy Sund van Goghs vierteilige Gemäldeserie *Der Garten des Dichters* an. Vor allem im vierten Teil (Abb. 19) glaubt sie, eine Anspielung auf Zolas Roman und einen von van Gogh in seinem oben zitierten Brief an Theo fünf Jahre zuvor angekündigten Angriff auf das Sujet des *Paradou* zu sehen. Da dieses Gemälde 1937 als „entartet“ konfisziert wurde und dessen Verbleib unbekannt ist, kann leider nur auf eine Schwarzweiß-Abbildung und van Goghs Beschreibung des Bildsujets als

[...] *eine Reihe grüner Zypressen gegen einen rosa Himmel mit einer Mondsichel von blassem Zitronengelb. Vordergrund unbestimmtes Gelände und Sand und ein paar Disteln. Ein Liebespaar, der Mann blassblau mit gelbem Hut, die Frau mit rosa Taille und schwarzem Rock. Das ist das vierte Bild vom „Garten des Dichters“, der für Gauguins Zimmer bestimmt ist.*²²⁴

zurückgegriffen werden. Angesichts dieser Beschreibung schließt Judy Sund auf die *unexpectedly vi-brant coloration*²²⁵ der Szenerie und setzt diese in Beziehung zu dem von van Gogh um die Entstehungszeit des Gemäldes geäußerten Streben,

*die Liebe zweier Liebenden auszudrücken durch eine Vermählung zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung und ihre Entgegensetzungen, durch das geheimnisvolle Vibrieren einander angenäherter Töne.*²²⁶

Sunds Vergleich des Bildes mit einer Textstelle aus *La Faute de l'Abbé Mouret*, die den Moment wiedergibt, als Serge und Albine nach ihrer ersten zärtlichen Annäherung gerade den Hochwald verlassen haben, ist jedoch auch ohne die Kenntnis der Farbigkeit des Gemäldes nachvollziehbar:

*Comme ils sortaient de la forêt, le crépuscule était tombé, la lune se levait, jaune, entre les verdure noires. Et se fut un retour adorable, au milieu du parc, avec cet astre discret qui les regardait par tous les trous des grand arbres. Albine disait que la lune les suivait. La nuit était très douce, chaude d'étoiles. Au loin, les futaies avaient un grand murmure, que Serge écoutait, en songeant : „Elles causent de nous.“*²²⁷

²²⁴ [556], Oktober 1888, Arles.

²²⁵ Sund 1992, S. 201.

²²⁶ [531], September 1888, Arles.

²²⁷ Zola 1991, S. 237.

Unschwer lassen sich die gewundenen Zypressen in van Goghs *Garten des Dichters IV* mit ihren vom Wind in Bewegung versetzten Wipfeln, die sich einander zuzuneigen scheinen, angesichts der zitierten Passage ebenfalls als miteinander tuschelnd und murmelnd betrachten.

Ein weiteres Gemälde van Goghs, der 1889 in Saint-Rémy gemalte *Spaziergang im Mondschein* (Abb. 20), kann ebenfalls als an Zolas *La Faute de l'Abbé Mouret* angelehnt verstanden werden. Überhaupt lässt die Lektüre des Romans alle Paar - Darstellungen van Goghs inmitten der Natur nach der in einem neuen Licht erscheinen. Die erotische Konnotation der Pflanzen und ihre Körperlichkeit in Zolas Roman überträgt sich in der Betrachterwahrnehmung auf van Goghs Gemälde, oder anders gesagt: die Auffassung der Pflanzen als lebendige Wesen im Roman wird vom Betrachter in die Pflanzen in van Goghs Gemälde eingefühlt. Auch erscheint eine – eventuell unterbewusste - Beeinflussung van Goghs durch Zolas *La Faute de l'Abbé Mouret* durchaus möglich, wenngleich sich van Gogh selbst nicht dazu äußert.

Das Kolorit des *Spaziergangs im Mondlicht* ist gerade durch die Gegenüberstellung der Komplementärfarben Grün und Orange definitiv mit der Bezeichnung *vibrierend* zu fassen. Das wilde Gestikulieren des Paares ruft Erinnerungen an Serge und Albine in *La Faute de l'Abbé Mouret* wach und die schwungvolle, gewundene und expressive Gestaltung der Pflanzen lässt sie gleichsam gestikulierend erscheinen. Aufgrund der Kombination all dieser Faktoren regt das Gemälde stark zur Projektion des Betrachters und einem Aufladen mit emotionalem Gehalt an. Auch wird hier deutlich, wie stark die Verwendung der Farbe im Gemälde und das Nebeneinandersetzen von Komplementärfarben ausschlaggebend für die Neigung des Betrachters zur Einfühlung sind. Durch die Spannung erzeugende Farbverwendung in diesem Gemälde scheint auf eine intensive und unmittelbare Weise das Gefühlsleben des Betrachters angesprochen zu werden.

In allen beiden Fällen aber, dem *Garten des Dichters IV* und dem *Spaziergang im Mondlicht* steigert die Gegenüberstellung von Bild und Text eindeutig die einfühlende Betrachtungsweise der Naturdarstellungen im Gemälde. Den Pflanzen wird ein Eigenleben zugestanden und menschliche, emotionale Qualitäten werden auf sie projiziert. Ohne die Kenntnis des Romans von Zola wäre der Grad der Einfühlung sicherlich geringer, zumal dadurch ein klares Pro-

jektions - Muster der Pflanzen als Spiegel der versteckten menschlichen Leidenschaften vorgegeben wird.

V. RÉSUMÉ UND AUSBLICK

Es hat sich gezeigt, dass das Paradigma der Einfühlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch im französischsprachigen Raum und wie vereinzelt angeklungen offenbar auch in den Niederlanden eine weit verbreitete Denkfigur darstellte. Nachdem es nun nicht mehr die Aufgabe der Kunst war, ein getreues Abbild der Natur zu schaffen, sahen sich die Künstler mit der neuen Herausforderung konfrontiert, Gefühle und Seelenstimmungen im Kunstwerk wiederzugeben. Vor allem die anthropomorphisierende Projektion auf Erscheinungen der Natur scheint bei bildenden Künstlern wie Literaten eine beliebte künstlerische Praxis gewesen zu sein, um Emotionen im Werk zum Ausdruck zu bringen, wie am Beispiel Vincent van Goghs für die Malerei und am Beispiel Émile Zolas für die Literatur deutlich geworden sein dürfte. Wie die Rezeption des van Gogh'schen Œuvres zeigt, war diese Denkfigur aber auch außerhalb der kunstschaftenden Schicht geläufig und ist es dort heute noch. So lässt sich die Lesart der Naturdarstellungen van Goghs bis in die heutige Zeit hinein als durchweg projizierend beschreiben, offenbar regt das Werk van Goghs den Betrachter wie kaum ein Anderes zur Einfühlung an. Dies steht sicherlich in hohem Maß mit der außerordentlich guten Dokumentation seines Lebens und der in Form seiner Briefe hinterlassenen Autobiographie van Goghs in Zusammenhang, die schon kurz nach seinem Tod zu einer starken Identifizierung seines Werkes mit seiner Person und seiner tragischen Lebensgeschichte geführt hat.²²⁸

²²⁸ Bereits 1893 publizierte Émile Bernard erste ausgewählte Briefe Vincent van Goghs an ihn und an seinen Bruder Theo im *Mercure de France*, 1911 folgte Émile Bernards Veröffentlichung *Lettres de Vincent van Gogh* in Buchform. Außerdem war Émile Bernard offensichtlich sehr daran gelegen, die Öffentlichkeit auf die Lebensgeschichte van Goghs und seine außergewöhnliches Talent aufmerksam zu machen: In seinem 1890 in *Les Hommes d'Aujourd'hui* erschienenen Nachruf auf van Gogh legte Bernard sein Hauptaugenmerk auf die Biographie und das Kunstempfinden van Goghs, ebenso wie in den Vorworten zu den ersten Veröffentlichungen der Briefe van Goghs im Jahr 1893 und in sehr ausführlicher Form im Vorwort der Buchausgabe von 1911; zahlreiche spätere Publikationen scheinen sich an diesen Erläuterungen Bernards zum Leben van Goghs orientiert zu haben. Siehe hierzu Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom,

Der französische Kunstkritiker Albert Aurier verbindet in seinem bereits zitierten Artikel *Les isolés* aus dem Jahr 1890 sehr anschaulich zwei Punkte, die für diese Arbeit von großer Bedeutung sind: So geht er zum einen explizit auf die Gemeinsamkeiten der Kunstdefinitionen Émile Zolas und Francis Bacons ein und liefert somit implizit einen Beleg für ihren Zusammenhang mit den Kunstdefinitionen Charles Blancs und Vincent van Goghs und jener Kunstauffassung, aus der die Einfühlungsästhetik Friedrich Theodor und Robert Vischers hervorgegangen ist. Indem er diese Definitionen wiedergibt und reflektiert, macht Aurier zugleich auf die große Schwierigkeit aufmerksam, den in all diesen Kunstdefinitionen geforderten Ausdruck von Gefühl und subjektivem Empfinden zweifelsfrei im Werk des Künstlers festzumachen, womit er genau den wunden Punkt jedes einfühlungsästhetischen Deutungsansatzes trifft:

*Ars est homo, additus naturae, hat der Kanzler Bacon gesagt, und Herr Émile Zola hat den Naturalismus definiert als „la nature vue à travers un tempérament“. Dieser „homo additus“, dieses „à travers un tempérament“, diese Widerspiegelung des Gegenständlichen, das stets dasselbe bleibt, in Einzelmenschen, die immer verschieden sind – das erschwert die Frage und macht es unmöglich, ein unwiderlegbares Kriterium für den Grad der Aufrichtigkeit des Künstlers zu finden. Der Kritiker ist also unglücklicherweise auf mehr oder weniger hypothetische, doch stets anfechtbare Schlussfolgerungen angewiesen.*²²⁹

Die neue Kunstauffassung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die die Aufgabe der Kunst in der Wiedergabe von Gefühlswerten sieht, vermag sicherlich ein Stück weit den starken Hang zur Projektion in der zeitgenössischen Kunstproduktion zu erklären. Ganz offensichtlich kamen die ersten einfühlungsästhetischen Theorien just in einer Zeit auf, als nach neuen Möglichkeiten in der Kunst gesucht wurde, um die Forderung nach dem Ausdruck der Künstlerseele in einem Kunstwerk zu erfüllen. Es ist anzunehmen, dass gerade der hohe Grad an Subjektivität des Konzepts der Einfühlung einen großen Reiz auf die Künstler ausgeübt hat und als künstlerischer Gegenentwurf zum allgemeinen Zeitgeist, der vom Aufstieg der Naturwissenschaften, von techni-

Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

²²⁹ Albert Aurier, in: *Mercure de France*, Januar 1890. Zitiert nach Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Band 6: Dokumente und Zeugnisse: Früheste Publikationen.

schen Innovationen und vom Fortschrittsglauben geprägt war, verstanden werden kann.²³⁰ Das Konzept der Einfühlung verweigert sich im Gegensatz dazu jeder empirischen Nachprüfbarkeit und ist eine Denkfigur der subjektiven Wahrnehmung *par excellence*.

In Anbetracht dieser neuen Kunstauffassung verwundert es nicht, dass ein Gros der Künstler und Kunsttheoretiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – darunter alle hier behandelten Personen - das Medium der Photographie als künstlerisches Verfahren ablehnen. In dieser gemeinsamen Ablehnung dieses Mediums spiegelt sich – trotz des ansonsten in vielen Punkten so unterschiedlichen Kunstgeschmacks Friedrich Theodor und Robert Vischers²³¹, Charles Blancs, Émile Zolas und Vincent van Goghs – die Gemeinsamkeit ihrer Kunstanschauung in dem zentralen Punkt der in einem Kunstwerk angestrebten Wiedergabe von Gefühlswerten entgegen dem mimetischen Abbilden der Natur. So erkennt Charles Blanc in der Photographie zwar eine wunderbare Erfindung der Technik, aufgrund ihres die Natur lediglich imitierenden Charakters könne sie sich aber unmöglich in den Rang einer Kunst erheben:

*Ainsi tous les arts nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire. Non les arts du dessin, dans leur dignité la plus haute, ne sont pas tant des arts d'imitation que des arts d'expression. Et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien.*²³²

Auch Robert Vischer kann in der Photographie nur ein *rein mechanisches Bilden seelenloser Künstlerhände*²³³ erkennen, dem keinerlei Phantasiewille innewohne und das in keiner Weise mit der *schauenden Seele*²³⁴ einführender Betrachtung in Verbindung stehe. Genauso wenig wie sein Sohn vermag

²³⁰ Dies klingt etwa in Zolas Kritik an den kunsttheoretischen Schriften Hippolyte Taines an: *Il est, dans notre époque, la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques. Je le considère, en critique littéraire et artistique, comme le contemporain du télégraphe électrique et des chemins de fer.* Zola, in: Ders. 1907, S. 231.

²³¹ Der Kunstgeschmack Friedrich Theodor und Robert Vischer kann wohl grob als idealistisch umrissen werden.

²³² Blanc 1867, S. 709.

²³³ R. Vischer 1873, S. 44.

²³⁴ R. Vischer 1892, S. 195.

Friedrich Theodor Vischer in der Photographie als einem *mechanisch treuen Abbild* der Natur *das wahrhaft Schöne*²³⁵ zu erkennen, da das Schöne ihm zufolge – wie bereits an anderer Stelle beschrieben – im geistigen Akt der Einfühlung des Betrachters in das Objekt entstehe, die Photographie aber weder für ihn, noch für seinen Sohn, einen geistigen Akt darstelle.

Émile Zola, selbst ein begeisterter Photograph,²³⁶ schätzt zwar den dokumentarischen Wert seiner Photographien, spricht ihnen aber offensichtlich keine künstlerische Qualität zu. Den oft an Zola herangetragenen Vergleich des von ihm geprägten Naturalismus mit der Photographie – ein Vergleich, der durchaus als Vorwurf aufzufassen ist – lehnt Zola gar entschieden ab:

*Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une œuvre d'art quelconque.*²³⁷

Van Gogh schließt sich der Ansicht Zolas an, wie an zahlreichen Stellen aus seinen Briefen hervorgeht.²³⁸ Die Photographie hat für ihn lediglich eine Daseinsberechtigung als Reproduktionsverfahren und Hilfsmittel der Kunst, insbesondere für die Porträtmalerei weiß er die Vorteile des naturgetreuen Abbildes, das die Photographie zu erzeugen in der Lage ist, sehr zu schätzen.²³⁹ Ein wahrer Ausdruck von Gefühl und Seelenstimmungen, der ein Kunstwerk erst als solches ausweise, lasse sich jedoch nur durch die anerkannten Künste und – wie in im Verlauf dieser Arbeit dargelegt wurde – in besonderem Maße durch die künstlerischen Verfahren der Projektion und Einfühlung erzielen.

Die Einfühlungsästhetik scheint also in einer Zeit aufgekommen zu sein, als die von ihr herangezogenen Deutungsmuster und Denkfiguren bereits latent im kunsttheoretischen Diskurs mitschwangen, was sicherlich einen großen Anteil am raschen Erfolg dieses Konzepts im deutschsprachigen Raum hatte.

²³⁵ F.Th. Vischer, in: Ders 1922, S. 309.

²³⁶ Zum photographischen Schaffen Zolas siehe Zola und Massin, François Émile (Hg.): Émile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern, München 1979.

²³⁷ Zola [1880] 1971, S. 66.

²³⁸ Siehe z.B. [500], Juni 1888, Arles, [546], Oktober 1888, Arles, [595], 19. Juni 1889, Saint-Rémy.

²³⁹ *Ach, wie gut könnte man mit Hilfe der Photographie und der Malerei Bildnisse nach der Natur machen! Ich habe immer die Hoffnung, dass wir in der Porträtmalerei noch eine schöne Revolution erleben.* [548], Oktober 1888, Arles.

Allerdings gibt sie dem Künstler – wie bei Robert Vischer angedeutet wurde – keine konkrete Handlungsanweisung, sondern Projektion und Einfühlung werden vielmehr als Grundkategorien menschlicher und künstlerischer Wahrnehmung gedeutet. Die Einfühlungsästhetik scheint somit vor allem dem Rezipienten ein Deutungsmuster für die Kunst an die Hand zu geben: Denn etwa zugespitzt formuliert lässt sich durch das Mittel der Einfühlung die Gefahr, in einem Kunstwerk bloße mimetische Naturnachahmung wiederzufinden, leicht umschiffen, indem von jedem dargestellten Sujet auf das Seelenleben des Künstlers geschlossen wird.

Dennoch könnten einfühlungsästhetische Theorien durchaus auch in heutiger Zeit in der Rezeptionsästhetik Berücksichtigung finden, ohne die wissenschaftliche Ebene zu verlassen. Denn wie am Beispiel der Rezeption des Werkes Vincent van Goghs deutlich geworden sein sollte, lassen sich projizierende Deutungsansätze auch heute noch häufig plausibel auf einfühlungsästhetische Muster zurückführen. So leuchtet es etwa ein, im Moment der formalen Ähnlichkeit der van Goghschen Sonnenblumen mit dem menschlichen Gesicht oder der sich windenden Ölbäume mit dem menschlichen Körper eine Ursache für die starke Neigung des Betrachters zur Einfühlung, zur Projektion menschlicher Emotionen auf das Dargestellte, anzunehmen. Ebenso verhält es sich mit der farblichen Gestaltung der Gemälde van Goghs: einfühlungsästhetische Theorien finden sich in ihren Grundgedanken bestätigt, wenn van Goghs reine, strahlende Farben eine unmittelbar emotionale Wirkung auf den Betrachter ausüben, die sich mitunter in Körperregionen äußert, die vom optischen Wahrnehmungsvorgang an sich nicht betroffen sind. Und wenn der Betrachter eine traurigen Baum im Gemälde van Goghs zu erkennen meint oder einen, der seine wütenden Arme schwingt, oder sterbende Blumen neben solchen, die vor Lebenskraft sprühen, schafft es immer wieder die nötige Distanz zum Werk, sich den Grundsatz der Einfühlungsästhetik vor Augen zu führen: Nicht der Baum ist wütend oder traurig, sondern der Betrachter und nicht die Blume stirbt oder steht im vollen Leben, sondern der Betrachter projiziert seine Seelenstimmung im Moment des Schauens auf das Objekt. Und auch wenn diese Seelenstimmung dem Künstler untergeschoben wird, bleibt sie doch zugleich immer die ureigene Emotion des Betrachters.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

1. QUELLEN

- BLANC, Charles: Les artistes de mon temps. Faksimile-Druck der Erstausgabe von 1876, o. O. 2005.
- Ders.: Grammaire des Arts du Dessin, Paris 1867.
- CHEVREUL, Michel-Eugène: De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objects colorés considéré d après cette loi, Paris 1839.
- KÖSTLIN, Karl Reinhold von: Ästhetik, Tübingen 1862.
- SCHERNER, Karl: Das Leben des Traums, Berlin 1861. (Entdeckungen auf dem Gebiete der Seele, Bd. 1)
- SPECHT, Wilhelm: Halluzination und Wahrnehmung, Leipzig/ Berlin 1914.
- TAINÉ, Hippolyte: Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts, Paris 1865.
- Ders.: Voyage aux Pyrénées. Cinquième édition revue et corrigé, Paris 1867.
- VINCENT VAN GOGH. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142)
- VINCENT VAN GOGH: The letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition. Hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker. 6 Bände, London 2009. / Digitale Version unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters.html> [Stand 15.03.2010]
- VISCHER, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 10 Bd., Reutlingen/ Leipzig/ Stuttgart, 1846-1858.
- Ders.: Kritische Gänge. Hg. von Robert Vischer, 2. Aufl., 6 Bd., Bd. 1 und 2 München o.J., Bd. 3 München 1920, Bd. 4-6 München 1922.
- VISCHER, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Diss., Leipzig 1873
- Ders.: Über ästhetische Naturbetrachtung, Leipzig ca. 1892.

- WÖLFFLIN, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. [1886]. Mit einem Nachw. zur Neuausg. von Jaspar Cepl, Berlin 1999.
- WUNDT, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie, 6., umgearb. Aufl., Leipzig 1911. (1874)
- Ders.: Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele. 2., umgearb. Aufl., Hamburg [u.a.] 1892.
- ZOLA, Emile: Écrits sur le roman. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Paris 2004. (Édition du Livre de Poche, Bd. 586)
- Ders.: La Faute de l'Abbé Mouret. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Bd. 5. [1875] Préface de Jean-Philippe Arrou-Vignod, Paris 1991. (Collection Folio, Bd. 2320)
- Ders.: Mes haines. Causeries littéraires et artistiques - Mon Salon (1866) - Edouard Manet. Étude biographique et critique. [1866]. Nouvelle édition, Paris 1907.
- Ders.: L'Œuvre. Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, Bd. 14. [1886] Préface, notes et dossier par Marie-Ange Voisin-Fogère, Paris 1996. (Édition du Livre de Poche, Bd. 429)
- Ders.: Le roman expérimental. [1880] Chronologie et préface par Aimé Guejdi, Paris 1971.

2. SEKUNDÄRLITERATUR

- ALLESCH, Christian G.: Einführung in die psychologische Ästhetik, Wien 2006. (UTB Psychologie, Bd. 2733)
- ARNOLD, Matthias: Vincent van Gogh. Biographie, München 1993.
- Ders.: Vincent van Gogh: Werk und Wirkung, München 1995.
- BÜTTNER, Frank: Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung in: Drude, Christian/ Kohle, Hubertus (Hg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspekti-

ven – Polemik 1780 – 1980, München/ Berlin 2003 (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte 2), S. 82-93.

- CHATTERJI, Shristi: Euler, Leonhard: Lettres à une princesse d' Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie. Publiées sous la direction de Shristi D. Chatterji, Lausanne 2003.
- CURTIS, Robin/ KOCH, Gertrud (Hg.): Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009.
- DORN, Roland: Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles. Diss., Hildesheim [u.a.] 1990. (Studien zur Kunstgeschichte, Band 45)
- GRIMM, Jürgen (Hg.): Französische Literaturgeschichte. 4. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart/ Weimar 1999.
- JASPERS, Karl: Strinberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse. [1922]. Mit einem Essay von Maurice Blanchot, Berlin 1998. (Internationaler Merve-Diskurs, Bd. 210)
- KOHLE, Hubertus: Arnold Böcklins Halluzinationen. Malerei im Zeitalter der Psychologie. Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion, 2008-4 (urn:nbn:de:0009-23-16924). [<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/kohle>; Stand 08.12.2009]
- Ders.: La projection: un paradigme de l'interprétation de l'art moderne. Manuskript zum Vortrag am 19. November 2009 im Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.
- KRÜGER, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München/ Berlin 2007. (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 135)
- MÜLLER-TAMM, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005. (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae, Band 124)
- NOLL, Thomas: „Der große Sämann“. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms 1994.
- NONNE, Monique: Le Jardin de Van Gogh, Paris 1989.
- PERPEET, Wilhem: Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik, in: Ders.: Vom Schönen und von der Kunst. Ausgewählte Studien, Bonn 1997

(Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Beiheft 4), S. 85-111.

- ROSENBLUM, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik : von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981.
- SCHNEEDE, Uwe M.: Vincent Van Gogh. Leben und Werk, München 2003. (C.H. Beck Wissen)
- SHAPIRO, Meyer: Van Gogh. Stuttgart ⁴1958.
- STOLWIJK, Chris (Hg.): Current Issues in 19th Century Art, Amsterdam/ Zwolle 2007. (Van Gogh Studies 1)
- STOLWIJK, Chris [u.a.] (Hg.): Mit den Augen von Vincent van Gogh. Seine Wahlverwandtschaften und sein Kunstempfinden. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam 2003.
- SUND, Judy: True to Temperament. Van Gogh and French naturaliste literature, Cambridge 1992.
- TILBORGH, Louis van: Van Gogh and the sunflowers, Amsterdam 2008.
- VEEN, Wouter van der: Van Gogh: A Literary Mind, Amsterdam/ Zwolle 2009. (Van Gogh Studies 2)
- WALTER, Ingo / METZGER, Rainer: Vincent van Gogh : sämtliche Gemälde. 2 Bände, Köln 1989.
- ZOLA und MASSIN, François Émile (Hg.): Émile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern, München 1979.

VII. BILDTEIL

1. ABBILDUNGEN



Abb. 1:

Vincent van Gogh
 Irrenhausgarten von Saint-Rémy, 1889
 Öl auf Leinwand, 74 x 92 cm
 Essen, Folkwang Museum



Abb. 2:

Vincent van Gogh
 Baumwurzeln in sandigem Boden, 1882
 Schwarze und weiße Kreide, Tusche, Bleistift und Wasserfarben, , auf Papier,
 leicht laviert, 49 × 68,5 cm
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

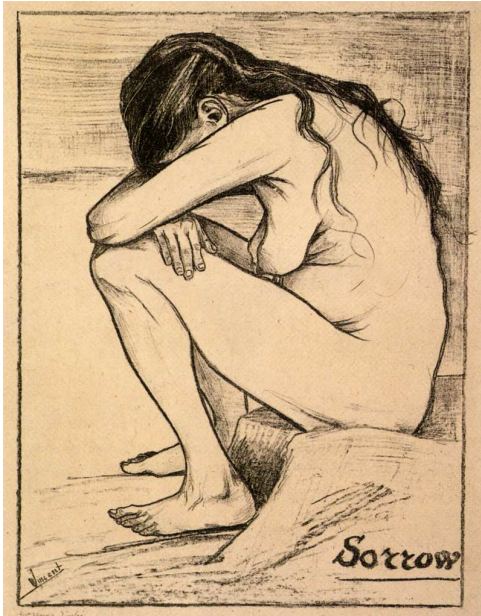


Abb. 3:

Vincent van Gogh
 Sorrow, 1882
 Lithographie, 38,5 × 29 cm
 Amsterdam, Stedelijk Museum



Abb. 4:

Vincent van Gogh
 Wurzeln und Baumstämme, 1890
 Öl auf Leinwand, 50 x 100 cm
 Amsterdam, Vincent van Gogh Museum



Abb. 5:
 Vincent van Gogh
 Zwölf Sonnenblumen in einer
 Vase, 1888
 Öl auf Leinwand, 91 x 72 cm
 München, Neue Pinakothek



Abb. 6:
 Louis Léopold Boilly
 Et l'ogre l'a mangé, 1824
 Öl auf Leinwand,
 21,5 x 15,5 cm
 Paris, Sammlung Didier
 Aaron et C^{ie}



Abb. 7:

Vincent van Gogh
 Vierzehn Sonnenblumen in einer Vase, 1888
 Öl auf Leinwand, 100.5 x 76.5 cm
 Tokyo, Privatbesitz



Abb. 8:

Vincent van Gogh
 Olivenhain, 1889
 Öl auf Leinwand, 71 × 90 cm
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Abb. 9:

Vincent Gogh

Landschaft mit Kopfweide (Skizze in Brief [221], 31. Juli 1882, Den Haag)

Feder und Wasserfarben auf Papier, volle Briefbogenbreite

Laren, Sammlung V.W. van Gogh



Abb. 10:

Vincent van Gogh

Landschaft mit Olivenbäumen und Alpillenkette, 1889

Öl auf Leinwand, 72,5 × 92 cm

New York, Sammlung J. H. Whitney



Abb. 11:

Gustave Courbet

La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine, 1866

Öl auf Leinwand, 174 × 209 cm

Paris, Musée d'Orsay



Abb. 12:

Jacques Adrien Lavieille nach Jean-François Millet
 Feldarbeiten, 1853
 Serie von zehn Drucken
 Amsterdam, Van Gogh Museum



Abb. 13:

Jean-François Millet
 Holzhacker, 1851
 Öl auf Leinwand, 38 x 29,5 cm
 Paris, Musée du Louvre



Abb. 14:

Vincent van Gogh
 Holzhacker (nach Millet), 1890
 Öl auf Leinwand, 44 x 26,2 cm
 Amsterdam, Van Gogh Museum



Abb. 15:

Vincent van Gogh
Eingang zum Steinbruch, 1889
Öl auf Leinwand, 60 × 74,5 cm
Amsterdam, Vincent van Gogh Museum



Abb. 16:

Théodore Rousseau
 Lichtung im Wald von Fontainebleau bei Sonnenaufgang, 1849-1851
 Öl auf Leinwand, 97,5 x 134 cm
 London, Wallace Collection



Abb. 17:

Vincent van Gogh
 Torfgräber in den Dünen (Skizze in Brief [287], 1. Hälfte 1883, Den Haag)
 Bleistift auf Papier, 10,5 x 21 cm
 Laren, Sammlung V.W. van Gogh

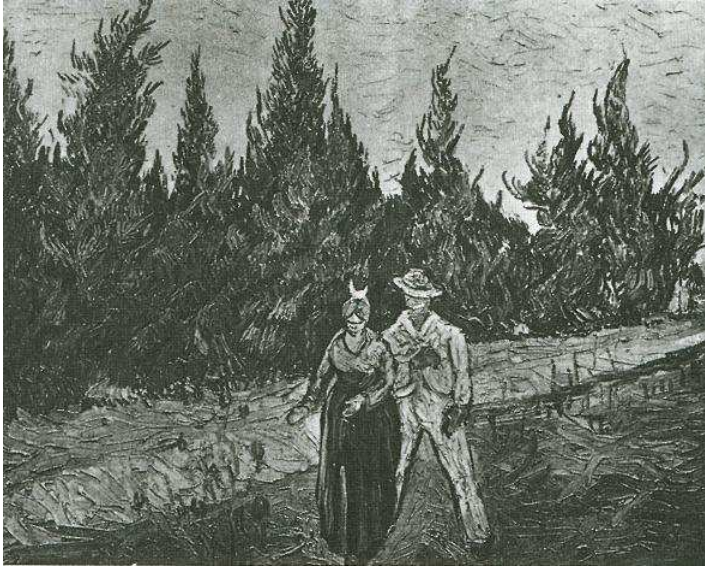


Abb. 18:

Vincent van Gogh

Zypressenweg mit Liebespaar: Der Garten des Dichters IV, 1888

Öl auf Leinwand, 75 × 92 cm

Verbleib unbekannt (1937 als „entartet“ beschlagnahmt)

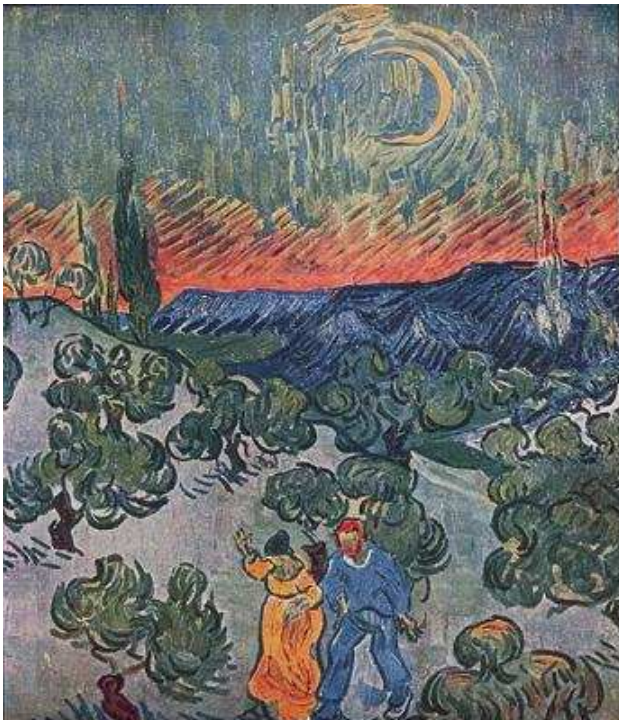


Abb. 19:

Vincent van Gogh

Spaziergang im Mondlicht, 1890

Öl auf Leinwand, 49,5 × 45,5 cm

Sao Paulo, Museo de Arte de Sao Paulo

2. ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 2: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 3: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 4: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 5: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 6: Public Domain, Download unter:
<http://expositions.bnf.fr/contes/grand/017.htm>
 [Stand: 16.03.2101]

Abb. 7: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 8: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 9: Entnommen aus: Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen.
 CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Werke: Zeichnungen.

Abb. 10: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 11: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 12: Entnommen aus: Vincent van Gogh: The letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition. Hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker. 6 Bände, London 2009. / Digitale Version unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters.html> [Stand 16.03.2010]
 Download unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters/let805/letter.html#translation>
 [Stand 16.03.2010]

Abb. 13: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 14: Bilddatenbank Prometheus

Abb. 15: Entnommen aus: Vincent van Gogh: The letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition. Hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker. 6 Bände, London 2009. / Digitale Version unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters.html> [Stand 16.03.2010]
 Download unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters/let805/letter.html#translation>
 [Stand 16.03.2010]

- Abb. 16: Entnommen aus: Vincent van Gogh: The letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition. Hg. von Leo Jansen, Hans Luijten und Nienke Bakker. 6 Bände, London 2009. / Digitale Version unter: <http://vangoghletters.org/vg/letters.html> [Stand 16.03.2010]
Download unter:
<http://vangoghletters.org/vg/letters/let361/letter.html>
[Stand 16.03.2010]
- Abb. 17: Entnommen aus: Vincent van Gogh. Briefe – Gemälde – Zeichnungen. CD-Rom, Berlin 2006. (Digitale Bibliothek 142), Werke: Zeichnungen.
- Abb. 18: Entnommen aus: WALTER, Ingo / METZGER, Rainer: Vincent van Gogh: sämtliche Gemälde. 2 Bd., hier Bd. 2: Arles, Februar 1888 - Auvers-sur-Oise, Juli 1890, Köln 1989, S. 432.
- Abb. 19: Entnommen aus: WALTER, Ingo / METZGER, Rainer: Vincent van Gogh: sämtliche Gemälde. 2 Bd., hier Bd. 2: Arles, Februar 1888 - Auvers-sur-Oise, Juli 1890, Köln 1989, S. 629.